ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Кафедра истории зарубежной музыки

На правах рукописи

ЛОГУНОВА Анастасия Александровна

Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди

Специальность 17.00.02. — «Музыкальное искусство»

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
Брагинская Наталия Александровна

Санкт-Петербург
2017

Содержание

Введение..... 4

Глава 1. Историческая эволюция финала как оперной формы..... 19

1. Становление финала в оперном театре XVII–XVIII веков..... 19

2. Finale centrale в итальянской опере первой трети XIX века..... 28

2.1. La solita forma: структура и ее происхождение..... 30

2.2. Финалы concertato Россини: сквозь призму жанров..... 36

2.3. «Код Россини» в финалах Беллини и Доницетти..... 44

3. Франция: преломление традиции la solita forma..... 54

3.1. Большие финалы большой оперы..... 54

4. На подступах к операм Верди..... 61

4.1. «Сафо» Пачини и «Бандит» Меркаданте — новый масштаб finale centrale..... 61

4.2. Финалы concertato Верди: предварительные замечания..... 68

4.2.1. Вопросы терминологии..... 70

4.2.2. Вопросы периодизации..... 73

Глава 2. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Верди 1839–1859 гг. 76

1. От «Оберто» до «Битвы при Леньяно» (1839–1849)..... 76

1.1.Первые финалы первых опер..... 76

1.2.Финалы «Набукко» — традиция и эксперимент..... 81

1.3. «Ломбардцы в первом крестовом походе»: не только финал..... 86

1.4. «Эрнани» и «Двое Фоскари»: к раскрепощению схемы..... 91

1.5. «Жанна д’Арк» и «Альзира» — финалы для сопрано..... 98

1.6. Финалы «Аттилы»..... 104

1.7. «Макбет»: две вершины..... 107

1.8. Интермедия. Лондонские проекты («Разбойники», «Корсар») 113

1.9. «Битва при Леньяно» — мужской финал..... 116

1.10. Итоги десятилетия..... 119

2. От «Луизы Миллер» до «Бала-маскарада» (1849–1859)..... 122
2.1. «Луиза Миллер» и «Стиффелио»: прогресс и реставрация..... 122
2.2. Финалы–1853. Новые вершины..... 129
2.3. Финалы для Парижской оперы..... 134
2.4. «Симон Бокканегра»: последний оплот старой традиции..... 139
2.5. «Бал-маскарад» — перспективы..... 142
2.6. Некоторые выводы…… 146
Глава 3. Музыкально-драматургическая форма финалов в поздних операх Верди..... 148
1. «Дон Карлос» и «Аида»: гранд-финалы..... 148
1.1. «Дон Карлос»: аутодафе..... 150
1.2. «Аида»: триумфальный марш..... 170
2. В поисках финала. Верди и Бойто..... 180
2.1. «Симон Бокканегра». Новый финал…..... 182
2.2.«Отелло»: симфония в драме..... 192
2.3. «Фальстаф». Обращение к истокам..... 209
Заключение..... 219
Литература..... 228
Приложение 1
1.1. Справочные сведения об операх (к Главе 1)..... 246
1.2. Справочные сведения и исторические комментарии (к Главе 2) 248
1.3. Справочные сведения и исторические комментарии (к Главе 3) 259
Приложение 2. Финалы во французской опере второй половины XIX века 268
Приложение 3. La solita forma в интродукциях..... 277
Приложение 4. Из истории первого финала «Эрнани»..... 281
Приложение 5. Финалы concertato Верди. Классификационная таблица..... 283
Приложение 6. Аналитические схемы оперных финалов..... 285
Приложение 7. Нотные примеры..... 293

Введение

Актуальность исследования. Оперное творчество Джузеппе Верди, охватывающее более полувека (1839–1893), обозначило целую эпоху в развитии итальянского музыкального театра. Даже в пору самого активного усвоения инонациональных, в первую очередь французских, традиций Верди прежде всего оставался глубоко национальным художником, подлинным l'italianissimo genio. В неисчерпаемом наследии мастера до сих пор остаются не до конца освоенные территории, а потому особенно актуальны сегодня поиски нового угла зрения на, казалось бы, хорошо известный материал. Одна из возможных стратегий осмысления вердиевской музыкальной драматургии связана с аспектом оперных форм. Именно здесь рельефно выявляется как преемственность композитора по отношению к стилистическим моделям XVIII – начала XIX веков, так и то новое, что Верди привнес в традиции итальянского оперного театра. Финал относится к самым сложным и развитым формам итальянской оперы, так что последовательное рассмотрение финалов в операх Верди представляется наиболее показательным в процессе изучения эволюции музыкальной драматургии композитора. Актуальность настоящей работы определяется также опорой на последние изыскания зарубежных и отечественных ученых в области истории и теории западноевропейской оперы XIX века, открывающие новые горизонты в исследовании вердиевского творчества с современных позиций.

Степень разработанности проблемы. История осмысления творчества Верди в российских музыкальных кругах богата и публицистическими эмоциями, и строго академическими достижениями: начало было положено критическими статьями А. Н. Серова[1], Ц. А. Кюи[2], Г. А. Лароша[3]. Затем последовал очерк

---

[1] «La Traviata». Опера Верди // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 45; «Иоанна ди Гусман» Верди // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 47; Большой театр. «Луиза Миллер» (опера Верди) // Музыкальный и театральный вестник. 1858. № 1; Верди и его новая опера // Иллюстрация. 1862. № 244–245 [См.: Серов, с. 409–415, 455–463, 467–469, 507–516].

[2] «Аида» Верди // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. 28 ноября [Кюи, с. 259–264].

В. Д. Корганова [Корганов], а к 100-летию композитора увидели свет биографическая статья Л. А. Саккетти [Саккетти] и публикация Л. В. Собинова: ознакомившись с миланским изданием писем Верди, музыкант составил выразительный портрет юбиляра, процитировав те высказывания, которые станут хрестоматийными в русской вердиане [Собинов]. К 1930-м относятся работы И. И. Соллертинского[4] и очерк Б. В. Асафьева [Асафьев, 1955], инициировавшего также издание путеводителей по вердиевским операм в рамках научно-практического семинара при ГАТОБе[5], по сути направив молодых ленинградских ученых в сторону Верди [Богоявленский, 1933][6]. В результате, именно в Ленинградской консерватории были подготовлены первые крупные научные работы по творчеству Верди — диссертации Г. Г. Тигранова [Тигранов, 1940-1] и С. Н. Богоявленского [Богоявленский, 1940]. Особенно примечательно исследование Богоявленского, в котором не только предпринимается опыт целостного охвата творчества Верди в аспекте работы композитора над оперным либретто, но также содержатся глубокие музыкально-аналитические наблюдения и выводы, а кроме того представлен впечатляющий историографический срез — с обзором всех существующих на тот момент российских источников и детальным критическим анализом иностранной литературы, включая новейшие публикации. Известно, что ученый планировал издание монографии, предполагавшей документальное жизнеописание Верди, анализ всех его опер[7], а также

---

[3] *Ларош Г. А.* «Аида», опера Верди // Голос. 1875. 19 мая; По поводу «Луизы Миллер» на итальянской сцене // Голос. 1875. 29 октября; «Троватор» на итальянской сцене // Россия. 1900. 16 декабря [См.: Ларош, с. 147–160, 172–178, 48–50].

[4] Отдельные статьи, посвященные проблемам драматургии оперы; доклад «Драматургия оперного либретто» на Всесоюзной оперной конференции 18 декабря 1940 г. (См.: Советская музыка. 1941. № 3); очерк, вошедший в «Исторические этюды» [См.:Соллертинский].

[5] ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета, официальное название Мариинского театра в 1920–1935 годы, до присвоения театру имени С. М. Кирова.

[6] См. аналогичные брошюры А. Д. Бушен об операх «Сила судьбы» (1934) и «Трубадур» (1935), И. И. Соллертинского о «Риголетто» (1936) и др. В эти же годы в Ленинграде и в Москве выходят брошюры о Реквиеме Верди для филармонических концертов. См.: *Бушен А. Д.* Джузеппе Верди и его Реквием. Л., 1935; *Смис А. К.* Верди и его «Реквием»: краткий критич. очерк. М., 1935; *Гроссман В. В* Верди, Реквием. М., 1941.

[7] Планируемое исследование содержало шесть частей: I. Биография; II: 1.Введение. Общие проблемы изучения творческой деятельности; 2.Основные тенденции развития итальянской музыкальной культуры в XIX веке в связи с развитием европейской музыкальной культуры;

публикацию писем[8], однако в силу трагических обстоятельств 1940-х годов, в том числе из-за кампании по борьбе с космополитами, всю жестокость которой пришлось испытать ученому [См.: Брагинская, 2006], этим планам не суждено было осуществиться. В Москве 1940-е были ознаменованы брошюрами К. А. Кузнецова, выступавшего под псевдонимом К. Смис, статьями В. Э. Фермана [Ферман][9] и диссертацией его ученицы Л. Л. Магазинер[10].

Рубеж 1950-х–1960-х стал временем особенно интенсивного освоения творчества композитора советскими музыковедами. Трудно переоценить вклад А. Д. Бушен в русское «дело Верди»: перевод и подробные комментарии избранных писем композитора [Верди, 1959] уже более полувека являются основным документальным источником для отечественных музыковедов. Первой и единственной русскоязычной монографией, охватывающей весь жизненный и творческий путь Верди, по сей день остается книга Л. А. Соловцовой [Соловцова], выдержавшая четыре издания (1957, 1966, 1981, 1986). Велик вклад советских исследователей в изучение опер Верди на сюжеты Шекспира. Это, прежде всего, статьи Тигранова [Тигранов, 1940-1] и Богоявленского [Богоявленский, 1964], монографии Г. Ш. Орджоникидзе [Орджоникидзе], Р. Э. Лейтес [Лейтес], а также статья А. Д. Бушен [Бушен]. Среди статей, касающихся общей драматургии опер Верди, необходимо отметить работы М. С. Друскина [Друскин, 1954; 1983, с. 248–303].

Таким образом, наиболее плодотворными в деле изучения творчества Верди в отечественном музыковедении оказались 1940–1960-е годы[11], после чего

3.Творчество периода 1838–1859; 4.Годы кризиса; 5.«Аида»; 6.Работа Верди над вторыми редакциями опер; 7.«Отелло», «Фальстаф»; 8.Итоги и выводы; III. Технология стиля; IV. Письма и документы; V. Полная библиография и исторический обзор… материалов; VI. Хронограф творчества. Почти 400-страничная диссертация представляет только часть задуманного [См.: Богоявленский, 1940, с. 3–4].

[8] Еще в 1937 г. на финальной стадии находилась работа «Дж. Верди. Избранные письма и документы» объемом 50 п. л. [См.: Богоявленский, 1937].

[9] См. также главу о Верди в Томе 2 его «Истории западноевропейской музыки» (1941).

[10] *МагазинерЛ. Л.* Эволюция музыкальной драматургии Верди: дис.… канд. искусствоведения. М., 1940.

[11] Можно указать также на вторую серию путеводителей: *Соловцова Л. А.* «Аида» Джузеппе Верди. М., 1962; *Леонтовская Т. Н.* «Травиата» Дж. Верди. М., 1962; *Леонтовская Т. Н.* «Риголетто» Дж. Верди. М., 1964; *Полякова Л. В.* «Трубадур» Дж. Верди. М., 1963.

наступил период относительного затишья, прерванного в конце 1980-х работами М. Р. Черкашиной [Черкашина, 1986, 1990], и статьей Р. Л. Поспеловой о вердиевской тональной драматургии [Поспелова, 1989], а в последние десятилетия — серией статей А. К. Кенигсберг [Кенигсберг, 2004; 2011; 2015] и работами Н. И. Дегтяревой [Дегтярева, 2015-1; 2015-2]. Вероятно, 200-летие со дня рождения Джузеппе Верди послужило действенным стимулом для оживления научного интереса к творчеству итальянского композитора. В юбилейном 2013 году появились диссертации Т. Ю. Плахотиной о российских постановках «Фальстафа» [Плахотина, 2013] и В. В. Алмазовой (Бубчиковой) о духовной музыке Верди[12], в 2014 — диссертация О. С. Михайловой, содержащая анализ «Набукко» в связи с библейской сюжетикой в итальянском музыкальном театре [Михайлова, 2014]. Тогда же вышли статьи П. И. Воротынцева, касающиеся режиссерского аспекта творчества Верди [Воротынцев][13], и И. К. Полуяхтовой — о литературно-сюжетной стороне опер Верди [Полуяхтова][14]. При всем разнообразии отечественных исследований творчества Верди, можно выделить темы, традиционно вызывающие интерес российских музыковедов — шекспировские оперы Верди (здесь, наряду с перечисленными работами, нужно упомянуть интереснейшую статью О. М. Плотниковой [Плотникова]), исполнение произведений Верди на российской сцене[15], общие вопросы драматургии (особенно в сравнении с операми Вагнера [См.: Кенигсберг, 2006][16]), режиссерский анализ вердиевского творчества, а также духовная музыка и религиозная составляющая произведений композитора. При этом проблемы оперных форм и теоретического анализа музыки Верди, а также вопрос

---

[12] *Алмазова В. В.* Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. [См. также: Бубчикова].

[13] Творчество Верди является основополагающей частью диссертационного исследования того же автора. См.: *Воротынцев П. И.* Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014.

[14] Написанные филологом, данные работы уязвимы с музыкальной точки зрения.

[15] Наряду с уже упоминавшимися статьями А. К. Кенигсберг и диссертацией Т. Ю. Плахотиной, см. также: *Галатенко Ю. Н.* Джузеппе Верди и италомания на русской сцене рубежа XIX–XX векков. Искусство и образование. 2012. № 5 (79). С. 26–48.

[16] См. также: *Егорова Т. И.* Вагнер и Верди (к истории оперных реформ) // Художественное образование: преемственность и традиции. Саратов, 2008. С. 106–115.

взаимодействия национальных традиций в творчестве итальянского композитора, неминуемо затрагиваемый в монографиях и некоторых статьях [См., в частности: Кенигсберг, 2011, с. 213–241] — либо в общем ключе, либо сквозь призму редакций отдельных опер — до сих пор не становились темами самостоятельных исследований.

Что касается проблемы финала в операх Верди, то специально она также не разрабатывалась отечественными учеными, хотя в русле общеаналитических трудов по оперной драматургии в русском музыкознании существуют теории, которые могут быть спроецированы на творчество Верди — в частности, определение финала как контрастно-составной формы «текучего характера» у В. В. Протопопова [Протопопов, с. 309–337], а также проницательные наблюдения относительно финальных сцен, содержащиеся в трудах М. С. Друскина [Друскин, 1952] и Е. А. Ручьевской [Ручьевская, 2002][17]. Российские ученые на основе анализа русских и западноевропейских опер обозначили общий принцип музыкально-драматургической структуры финала, однако функциональное наполнение разделов, их типология и специфика до сих пор оставались за рамками исследовательского внимания.

Зарубежная — итальянская, а впоследствии, по большей части, английская и американская — наука о Верди неуклонно продвигалась вперед, не зная периодов стагнации и спадов. Первые монографии появились еще при жизни композитора — в справочнике Г. Харвуда указывается одиннадцать изданий, среди которых, наряду с итальянскими, фигурируют и публикации на английском языке [См.: Harwood, p. 43–47]. Формирование серьезного научного подхода к творчеству композитора относится к первым десятилетиям XX века, когда две даты — 1901 (год смерти композитора) и 1913 (100-летие со дня рождения) вызвали не только рост числа монографий, но и первые издания эпистолярного наследия Верди, важнейшим из которых является публикация записных книжек композитора (I copialettere), содержащих черновики и копии писем[18].

---

[17] См. также сравнительный анализ «Хованщины» и «Аиды» с точки зрения художественного метода [Ручьевская, 2005, с. 306–340].

[18] “Re Lear” e “Ballo in Maschere”: Lettere di G. Verdi ad A. Somma / Pubblicate da A. Pascolato. Citta di Castello, 1902; *Cesare G., Luzio A.* I copialettere di Giuseppe Verdi. Milan, 1913.

Как отмечает С. Н. Богоявленский, в большинстве работ первых десятилетий XX века вердиевское искусство рассматривается «сквозь призму вагнеровских музыкально-драматургических принципов и достижений»: в противовес Вагнеру, Верди определялся как «композитор “массово-репертуарных” опер» [Богоявленский 1940, с. 4].

Новую волну интереса к операм Верди, которая пришлась на 1920–1930-е годы, исследователь именует «вердиевским ренессансом», связывая его с кризисом вагнеровской драматургии и общим кризисом симфонизма в Европе, в частности, в Германии. Одним из наиболее активных деятелей этого движения Богоявленский называет автора популярной биографии «Роман оперы» Ф. Верфеля, инициировавшего возобновление в Германии «Силы судьбы» и других опер итальянского композитора и опубликовавшего фрагменты из переписки Верди[19]. В эти же годы выходят в свет исследования крупных итальянских ученых — А. Делла Корте[20] и М. Милы[21]. Тогда же появляется капитальная монография К. Гатти[22], а также книги Ф. Тойе[23] и Г. Герика[24], охватывающие жизнь и творчество Верди. В истории публикаций эпистолярного наследия 1930-е ознаменовались изданием переписки Верди с О. Арривабене[25] и грандиозной работой А. Луцио по публикации четырехтомного собрания писем, организованного по адресатам[26].

Следующим этапом научного освоения творчества Верди становится рубеж 1950–1960-х годов, когда выходит в свет монументальная монография Ф. Аббиати в четырех томах[27], а также монографии Ф. Уокера[28] и Дж. Мартина[29].

---

[19] *Werfel F.* Giuseppe Verdi: Briefe / Übersetzt von P. Stefan. Berlin, Wien, Leipzig, 1926.
[20] *Della Corte A.* Aida; guida attraverso il dramma e la musica. Milano, 1923; аналогичные брошюры о «Фальстафе» (1923) и «Отелло» (1925).
[21] *Mila M.* Il melodramma di Verdi. Bari, 1933
[22] *Gatti C.* Verdi. 2 vol. Milan, 1931. В 1950-е книга была переведена на английский [См.: Gatti].
[23] *Toye F.* Giuseppe Verdi: his life and works. London, 1931.
[24] *Gerigk H.* Giuseppe Verdi. Potsdam, 1932.
[25] *Alberti A.* Verdi intimo: carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861–1886). Verona, 1931.
[26] *Luzio A.* Carteggi verdiani: 4 vols. Rome, 1935–47.
[27] *Abbiati F.* Giuseppe Verdi. 4 vols. Milan, 1959.
[28] *Walker F.* The Man Verdi. London, 1962.

Учрежденный в 1960 году в Парме Istituto nazionale di studi verdiani начал многолетнюю работу по сбору материалов для публикации полного собрания писем Верди. Результатами этой деятельности уже стали два издания переписки Верди с А. Бойто (1978, 2014), пять томов переписки с Рикорди (1988, 1994, 2010, 2015, 2015), переписка с С. Каммарано (2001), А. Сомма (2003), В. Луккарди (2008), Э. и Дж. Морозини (2013), М. Вальдман (2014). С 1982 года под эгидой Института издается серия сборников научных статей Studi Verdiani, которая насчитывает уже 25 выпусков.

В 1970-е годы был запущен совместный проект Университета Чикаго и издательского дома Ricordi по публикации полного собрания сочинений Верди (WGV — The Works of Giuseppe Verdi). Работу над научно комментированным изданием возглавил Ф. Госсетт, а в экспертную группу вошли Дж. Бадден, М. Чусид, Ф. Деграда, У. Гюнтер и Д. Пестелли. На сегодняшний день в рамках проекта издано 14 опер[30], работа над остальными продолжается[31].

Интенсивное освоение архивных источников — рукописей и исторических документов, фактологические открытия, подготовка публикации полного собрания писем Верди, — все эти достижения обогатили зарубежную вердиану последних десятилетий, кульминацией которой стали труды крупнейшего эксперта по творчеству Верди последней трети XX века Дж. Баддена. Это и работа биографического плана, выдержавшая уже три издания (1985, 1993, 2008), и монументальное трехтомное исследование опер Верди (1973, 1978, 1981), вышедшее в обновленной версии в 1992 году [Budden]. Среди других изданий 1980–1990-х следует выделить книгу Д. Кимбелла, рассматривающего творчество Верди в контексте традиций итальянского оперного театра XIX века [Kimbell, 1987], и работу Ж. де Вана, в которой представлен яркий портрет Верди-драматурга [Van].

---

[29] *Martin G.* Verdi. New York, 1963.

[30] «Набукко», «Эрнани», «Жанна д’Арк», «Альзира», «Аттила», «Макбет», «Разбойники», «Корсар», «Луиза Миллер», «Стиффелио», «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Двое Фоскари».

[31] Готовятся к изданию «Король на час, или Мнимый Станислав», «Трубадур» (на французском языке), «Ломбардцы в первом крестовом походе», «Бал-маскарад» и «Сила судьбы».

Примечательно, что с первых шагов существования западноевропейская литература о Верди была вписана в процесс системного изучения истории и теории оперных форм[32], что особенно актуально в свете проблематики настоящей работы, ведь главным объектом внимания в ней становится внутренний финал[33].

Самой идеей внутреннего финала как средоточия действия, кульминационной сцены сквозного развития романтическая музыкальная драма XIX века обязана комическому жанру предшествующей эпохи. Вопрос становления финала в опере buffa достаточно широко разработан в зарубежной музыковедческой литературе. Одной из первых специальных работ стала статья Э. Дента об ансамблях и финалах оперы XVIII века [Dent]: автор ведет отсчет от опер А. Скарлатти, в частности, его комической оперы «Триумф чести» («Il trionfo dell'onore», 1718), рассматривая затем произведения его непосредственных последователей — Винчи, Лео, Логрошино и композиторов следующего поколения — Галуппи и Пиччини. В 1920-е годы проблемы оперных форм и, в частности, финалов затрагиваются в монографии Г. Аберта [Аберт, 1978, с. 410–461]. Во второй половине XX века история развития многочастного буффонного финала стала темой отдельной статьи Д. Херца [Heartz], а теоретические аспекты формы послужили ареной для исследований Дж. Платова [Platoff].

Иначе складывалась история изучения финальных сцен оперы следующего столетия. Одной из первых работ по теории итальянской оперы XIX века стала книга К. Риторни, вышедшая уже в 1841 году [Ritorni]. Основная часть исследования Риторни посвящена современной опере (прежде всего, Россини), которую автор относит к «третьей эпохе», подразумевая под «первой эпохой» мелодраму[34] Ринуччини, а под «второй» — Дзено. Риторни последовательно «расчленяет» оперу на составляющие ее элементы, подробно описывает

---

[32] Среди отечественных работ, в которых затрагиваются вопросы оперных форм, можно назвать книги А. А. Хохловкиной, М. Р. Черкашиной, Е. И. Чигаревой, П. В. Луцкера и И. И. Сусидко. Ценные наблюдения в отношении западноевропейской оперы содержит исследование М. С. Друскина [Друскин, 1952], посвященное, как и труды Е. А. Ручьевской, прежде всего русской опере.

[33] Под «внутренними» подразумеваются все финалы оперы, кроме последнего.

[34] «Мелодрамой» Риторни называет либретто [См.: Ritorni, p. 84].

структуру каждого акта, в частности, выстраивая модель большой ансамблевой сцены в завершении I акта [Ritorni, p. 46–48][35]. Другой крупной работой того периода является книга одного из первых исследователей творчества Верди А. Базеви, который также уделяет большое внимание вопросу оперных форм [Basevi, 1859].

Рост интереса к структуре сквозных сцен итальянской оперы первой половины XIX века наблюдается во второй половине века XX. Начало было положено статьей Ф. Госсетта о финале россиниевского «Танкреда» [Gossett, 1971], за которой последовали работы Г. Пауэрса [Powers, 1987; 1989] и С. Бальтазара [Balthazar, 1989; 1991; 1995], неминуемо включавшие в орбиту исследования музыку Верди. В русле этого движения труды Риторни и особенно Базеви обрели новую жизнь. Паэурс и Бальтазар стали вводить в научный обиход некоторые термины Базеви — процесс, который вскоре получил логическое завершение в словарных статьях и монографии Дж. Баддена [Budden]. В 2013 году книга Базеви была переведена на английский язык, а С. Кастельвекки в предисловии к своему переводу констатировал наступление «Базеви-ренессанса» [Basevi, 2013, p. x]. Разумеется, основной областью применения идей Базеви являются исследования, посвященные (целиком или частично) операм Верди[36]. В рамках данной темы особенное значение имеют две работы, непосредственно связанные с типовыми структурами в итальянской опере 1830–1850-х — это диссертация Р. Морина, раскрывающая закономерности соотношения поэтического текста либретто с особенностями музыкальной организации сцен в операх Верди 1840–1850-х годов [Moreen], и диссертация Бальтазара о структурных моделях итальянской оперы первой половины XIX века [Balthazar, 1985].

---

[35] См. английский перевод фрагмента в статье С. Бальтазара [Balthazar, 1991, p. 266].

[36] Это, прежде всего, фундаментальное исследование Дж. Баддена, упомянутые статьи Пауэрса, Бальтазара, Госсетта [См. также: Gossett, 1974]. Правда, уже в 1990-х один из крупных специалистов по Верди, Р. Паркер, выступил с критикой «базевистов», предостерегая от погони за «аутентичными» методами анализа [См.: Parker, 1997].

В отечественном музыкознании внезапный всплеск интереса к музыкально-драматургическим формам итальянской оперы и базевистской терминологии обозначился только после 2012 года. Независимо друг от друга данный вопрос начали разрабатывать А. Ф. Поспелова в рамках исследования жанра semiseria [Поспелова], Л. А. Садыкова на примере творчества Дж. Россини [Садыкова; Садыкова, Жесткова] и автор настоящей работы [Мурсалова; Логунова]. Следует также отметить статьи А. Гукова в буклетах Большого театра [Гуков] и примечательную статью Л. Браун, в которой проводятся параллели между структурой ансамблей в итальянской опере и в операх Чайковского [Браун].

Объектом исследования являются финалы concertato в операх Верди в совокупности документально-исторических, литературно-драматических, композиционно-драматургических и стилевых аспектов. **Предмет исследования** — финалы concertato Верди как результат взаимодействия итальянских и инонациональных оперных традиций. **Материалом исследования** послужили внутренние финалы всех опер Верди, включая разные редакции, и около пятидесяти финалов итальянских и французских опер, охватывающих период с конца XVII до конца XIX века.

Под финалом понимается сцена, завершающая не только всю оперу, но и отдельные ее акты; история оперного театра знает немало примеров, когда более значимыми и весомыми являются именно внутренние, а не заключительные финалы. Почти в каждой опере Верди один из актов завершается масштабным финалом, события которого определяют все дальнейшее течение драмы. Скрещение противоборствующих сил, резкое обнажение драматического конфликта в центральной массовой сцене с участием главных героев свойственно не только операм Верди — в XIX веке такой внутренний финал является своеобразной scene à faire[37].

Для обозначения кульминационного внутреннего финала в настоящей работе на синонимичной основе используются термины «центральный финал» (central finale, finale centrale) и «финал concertato» (concerted finale, finale

[37] Scene à faire (*фр.*) — обязательная сцена [См.: Sarcey, p. 13].

concertato), пришедшие из исследований Г. Пауэрса [Powers, 1987; 1989], С. Бальтазара [Balthazar, 1991; 1995], Дж. Баддена [Budden, 1992]; именно второй вариант — «finale concertato» — фигурирует у Верди[38], хотя чаще композитор называет внутренний финал в соответствии с номером акта (finale primo, finale secondo etc.), в отличие от заключительного, всегда именуемого «finale ultimo». В диссертации применяется также определение «большой финал», близкое и аутентичному варианту gran finale («гранд-финал»)[39], и формулировке Ф. Госсетта «расширенный финал» (extended finale) [Gossett, 1971].

Цель работы — углубить представления о творческой эволюции Верди через постижение природы и динамики развития музыкально-драматургической формы вердиевских финалов concertato.

Задачи работы:

- Проследить путь становления внутренних финалов в итальянской и французской опере — от экспериментов в области комических жанров XVIII века до музыкальных драм зрелого романтизма.
- Показать преемственную связь между финалами concertato итальянских опер 1820–1840-х годов и финалами ранних опер Верди.
- Наметить основной вектор модификаций финала concertato в операх Верди.
- Выявить приметы французской и итальянской традиций в музыкально-драматургическом решении гранд-финалов поздних опер Верди.
- Интегрировать в традицию русской вердианы идеи и терминологию западных исследователей, связанные с генезисом оперных форм и феноменом la solita forma.

Методологической основой диссертации является комплексный подход, объединяющий историко-стилевой и художественно-аксиологический принципы осмысления оперных финалов Верди в контексте европейской музыки XVIII–XIX веков. Направляющей идеей в освоении материала стал анализ на основе

---

[38] См. письмо Верди к Пиаве от 10 октября 1844 г. [Gossett, 1989, p. 84].

[39] «Gran finale» значится в рикордиевских клавирах «Дона Карлоса» и «Аиды» [См.: *Verdi G.* Don Carlo: Opera in cinque atti. Milan, 1872; *Verdi G.* Aida: Opera in quattro atti. Milan, 1872]. Именно так — «Gran finale» — называет Верди финал I акта «Луизы Миллер» в переписке с Каммарано.

закономерностей la solita forma, принципы которого разрабатывались учеными-базевистами — Пауэрсом, Бадденом, Госсеттом, Бальтазаром. Широкий охват проблематики, обусловленный объектом и предметом исследования, потребовал привлечения множества отечественных исследований по истории и теории оперы — трудов Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, С. Н. Богоявленского, Л. А. Соловцовой, А. А. Хохловкиной, М. Р. Черкашиной, Е. И. Чигаревой, П. В. Луцкера и И. И. Сусидко, Л. В. Кириллиной, А. К. Кенигсберг, В. В. Протопопова, Е. А. Ручьевской, С. М. Слонимского, Н. И. Дегтяревой, В. П. Широковой и др. Историко-теоретической базой работы стало, таким образом, обобщение достижений российских, западноевропейских и американских ученых. **Методы исследования**, использующиеся в диссертации, основаны на универсальном принципе историзма; велика роль аналитических методов, а именно, целостного, историко-стилевого, системно-комплексного, сравнительно-сопоставительного, музыкально-теоретического анализа.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

- Оперный финал как музыкально-драматургическое целое впервые становится темой самостоятельного многоаспектного историко-стилевого исследования на русском языке.
- Благодаря концентрации внимания на финале как одной из ключевых композиционных единиц итальянской оперы найден показательный ракурс, позволяющий расширить представления о музыкальной драматургии Верди.
- В сопоставлении с современными композитору оперными моделями, прежде всего, итальянской и французской, впервые анализируется функциональная организация музыкальной драматургии вердиевских финалов.
- Историко-теоретический анализ проводится с привлечением нового для отечественной вердианы подхода, при котором эволюция финала как оперной формы изучается через соотнесение с типовой структурой la solita forma, с выявлением стабильных и мобильных элементов в музыкально-драматических функциях ее разделов.

- В отечественный научный обиход вводятся новые документы, касающиеся истории создания отдельных вердиевских шедевров, а также сведений о литературных первоисточниках, легших в основу либретто таких опер, как «Аида» и «Дон Карлос».

Теоретическая значимость. Детальное рассмотрение кульминационного внутреннего финала в операх Верди способствует углублению представлений о творческом методе композитора, а также об исторической родословной его музыки. Универсальность предлагаемой в работе идеи анализа финалов как узловых точек драматургии позволяет спроецировать данный метод не только на западные образцы XIX века, но и на русскую оперную классику, и на современную оперную литературу, как зарубежную, так и отечественную.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть использованы в учебном процессе средних и высших образовательных учреждений культуры и искусства — в курсах истории зарубежной музыки, истории оперы, оперной драматургии и анализа музыкальных произведений. Настоящая работа, наряду с детальным анализом конкретных оперных сцен содержащая обширный экскурс в либреттологию, историю создания, детали премьерных постановок и редакций вердиевских шедевров, может быть полезна оперным дирижерам и режиссерам.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Финал concertato приобретает значение музыкально-драматической кульминации в композиции итальянской оперы XIX века.
- Самый значительный этап эволюции музыкально-драматургической формы финала concertato связан с творчеством Верди.
- La solita forma, будучи универсальной структурной моделью итальянской оперы, является важнейшим исходным пунктом в изучении внутренних финалов опер Верди.

- Вердиевское понимание finale centrale как зоны сильнейшего музыкально-драматического напряжения сохраняется на протяжении всего творческого пути композитора.
- Обновление внутреннего содержания la solita forma в финалах опер Верди в наибольшей степени затронуло лирический раздел (pezzo concertato), а также территорию заключительного раздела: экспериментальный отказ от stretta в операх 1840-х становится закономерностью позднего творчества композитора.
- Сложный процесс взаимодействия итальянских и французских традиций в опере XIX века наглядно проявляется при анализе центральных финалов, в частности, в плане индивидуального преломления специфических черт французской оперы в поздних произведениях Верди, что позволяет трактовать гранд-финалы «Дона Карлоса» и «Аиды» как отдельную линию в истории итальянского финала concertato.
- Последовательное рассмотрение центральных финалов в операх Верди, демонстрирующее постепенное преобразование типовых структурных схем в направлении усиления драматической правды и увеличения значения чисто музыкального содержания, позволяет наглядно проследить эволюцию Верди как музыкального драматурга.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов достигнута посредством использования исторического и теоретического методов исследования при опоре на солидный историографический фундамент. Диссертация проходила поэтапное обсуждение на кафедре истории зарубежной музыки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Материалы диссертации опубликованы в ряде научных статей, отражены в докладах на V Международной студенческой конференции «Музыка и слово» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 18 апреля 2015 года) и Круглом столе XXI Санкт-Петербургской Ассамблеи молодых ученых и специалистов (Санкт-Петербург, 8 декабря 2016 года). Результаты исследования используются автором в курсах музыкальной литературы зарубежных стран и истории зарубежной музыки, читаемых в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. Н. А. Римского-

Корсакова и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Основное содержание диссертации раскрывается в трех главах, введении и заключении. Глава 1 представляет исторический обзор становления большого финала — от комических жанров XVIII века до музыкальных драм зрелого романтизма. Глава содержит анализ взаимовлияния итальянской и французской традиций с выявлением наиболее ярких его этапов в творчестве Спонтини, Россини, Меркаданте, а также общую характеристику внутренних финалов в операх Верди. В двух разделах Главы 2 анализируются финалы опер Верди, написанных с 1839 по 1849 и с 1849 по 1859 годы. Глава 3 посвящена финалам последних опер Верди и второй редакции оперы «Симон Бокканегра», при этом аналитическая часть в каждом случае предваряется историческим экскурсом, освещающим отдельные подробности процесса создания опер, ранее не обсуждавшиеся в русскоязычной литературе. Список литературы включает 233 наименования, из них 93 — на иностранных языках. Приложение 1 содержит сведения о первых постановках анализируемых опер, а в случае с операми Верди — историческую справку и комментарии, касающиеся истории создания, с выдержками из писем, в большинстве своем до сих пор не фигурировавших в русскоязычной вердиане. Приложение 2 содержит разбор финалов ряда французских опер второй половины XIX века, в Приложении 3 затрагивается проблема музыкально-драматургической формы интродукций в операх Верди, Приложение 4 посвящено истории создания первого раздела центрального финала «Эрнани», в Приложении 5 дана таблица, обобщающая опыт классификации финалов concertato вердиевских опер, Приложения 6 и 7 — аналитические схемы и нотные примеры.

Глава 1. Историческая эволюция финала как оперной формы

1. Становление финала в оперном театре XVII–XVIII веков

Становление музыкально-драматургической формы большого финала может рассматриваться как самостоятельный сюжет в истории оперы. Само слово «финал» происходит от латинского «finis», что переводится как «предел, конец». В драматическом театре под финалом, как правило, понимается заключение всей пьесы, «эмоционально-смысловое завершение, включающее в себя развязку и завершающий пассаж» [Данилевич, с. 16].

Внедрение слова finalis в музыкальную культуру на правах термина происходит в Средние века: finalis обозначает основной тон церковного лада (модуса), которым завершается напев. Термин «финал» в музыке утверждается в середине XVIII века в качестве обозначения заключительной части сонатно-симфонического цикла или оперного акта. При этом именно оперный финал объединяет драматическую функцию развязки (окончательной или промежуточной), и музыкально-композиционное значение, близкое финалу инструментальных циклов. Ведь в музыкальном отношении каждый акт оперы (разумеется, если это опера номерной структуры), являясь последовательностью частей (сцен), может рассматриваться как своеобразный цикл, требующий своего финала. Кроме того, финалы во многом определяют архитектонику оперы, и в этом смысле возникает параллель с изысканиями итальянского ученого XV века Л. Б. Альберти, в «Десяти книгах о зодчестве» употребляющего понятие finitio, т. е. «ограничение» в значении пропорциональности, взаимного соответствия линий, которыми отмериваются величины [См.: Вёльфлин, с. 129].

Согласно оперному словарю Гроува, финал — это заключительный раздел всей оперы (или любого ее акта), в котором участвуют несколько певцов и, возможно, хор [Mc. Clymonds, Cook, Budden]. В «Музыкальной энциклопедии» финал определяется как «большая ансамблевая сцена, заключающая как всю оперу, так и ее отдельные акты» [Дубравская]. Таким образом, феномен оперного

финала представляет собой одно из ярких подтверждений синтетичности жанра оперы, сочетающего принципы драматического театра с чисто музыкальными закономерностями.

Опера XVII века не знала устойчивых форм для завершений актов, поскольку оперные структуры еще только кристаллизовались. Чаще всего ранние оперы завершались хором, но, наряду с хорами, в конце актов могли быть арии, дуэты, танцевальные дивертисменты. Однако уже в «Танче» Мелани (1657), считающейся первым образцом комической оперы, особым образом подчеркивается заключение каждого действия[40], и в этом задолго до формирования оперы buffa зарождается «понимание того, что завершение актов в музыкальной комедии требуют определенного акцента, усиления сценической активности» [Луцкер, 2013, с. 16]. В опере seria резюмирующая функция как в пределах одной сцены, так и в масштабах целого акта закрепилась за арией, причем венчающая акт ария являлась наиболее выигрышной для певца[41]. Только в заключительном действии оперы seria присутствует некое обобщение, краткий «финал» в виде небольшого трех- или четырехголосного хора в гармонической фактуре и в танцевальном ритме как «лирическое выражение уже законченного действия» [Аберт, 1978, с. 426]. Примером может служить финал «Узнанной Семирамиды» Винчи (1729), представляющий собой трехголосный хор протяженностью всего 12 тактов[42]. Казалось бы, опера seria, оформленная согласно строгим нормам, с регламентированным количеством действующих лиц, четкой иерархией в распределении партий и характере арий, отвечает классицистской идее разумного порядка. В то же время, в музыкальной драматургии оперы ясно наблюдается принцип рядоположенности: спектакль

---

[40] Так, I акт завершается концертом-серенадой, переходящим в столкновение с охранниками неуступчивого отца возлюбленной и балет-баталию, II акт — похищением героини в суматохе праздника с фейерверком, III акт — картиной ярмарки, на фоне которой влюбленные пары получают родительское согласие на брак [См.: Луцкер, 2013, с. 16].

[41] Вероятно, в угоду требованиям Ф. Куццони Хассе вторгается в текст Метастазио, меняя местами арии героев в конце II акта «Артаксеркса» (1730) [См.: Луцкер, Сусидко, 2004, с. 342].

[42] La Semiramida. Dramma in 3 atti. Poesia di Metastasio. Musica di Vinci. Рукопись. [электронный ресурс]. URL: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP42659-PMLP92445-Vinci_Semiramide_Act3.pdf (дата обращения: 10.04.2014).

строится как последовательность арий, форма которых (преимущественно трехчастная репризная с ритурнелем) воплощает старую идею круга, в то время как классицизм утверждал идею линии, порождающую, по замечанию В. А. Мартынова, «состояние ухода от себя к иному, при котором все уже не пребывает во всем, ибо теперь упор делается не на то, что это подобно тому, но на то, что это отлично от того» [Мартынов, с. 68]. Однако, как отмечает И. И. Сусидко, в эмоционально-драматическом плане уже в опере seria выделяется один из внутренних финалов, а именно, финал II акта: «В серьезной опере финал II акта — момент ответственный. Как правило, он обозначал наиболее острый, напряженный этап в интриге» [Луцкер, Сусидко, 2004, с. 240].

В недрах итальянской комической оперы место замкнутых трехчастных арий, выражающих один аффект, занимают арии безрепризные, передающие стремительное развитие чувства, отражающееся в ускорении темпа. Идея развития, становления ведет к возрастанию роли вывода. Причем работает эта идея на разных уровнях — от отдельной арии до оперы в целом. В рамках арии она проявляется в быстром завершающем разделе, представляющем собой динамическую кульминацию целого. В более крупном масштабе функцией обобщающего вывода наделяются ансамблевые сцены в конце актов. Так, уже в 1722 году в комедии Винчи «Девушки на галере» («Li Zite ʿngalera») II акт завершается квартетом, причем композитор предваряет его ремаркой «siegue il finale», что свидетельствует о том, что ансамбль осознается как финал действия [См.: Там же, с. 152–153][43].

Развитый финал стал результатом «чисто музыкальной идеи соединения нескольких голосов в одном номере и чисто драматической идеи завершения акта эмоциональной “стреттой”, ускорением взаимодействия различных характеров» [Dent, p. 543]. Подобно двухтемповой арии rondó, которая вытеснила замкнутую арию da capo и открыла путь к составной форме итальянской арии XIX века,

[43] Широкое распространение обозначение «финал» в опере получает позднее, почти одновременно с инструментальными жанрами. В 1760-е термин фигурирует во «Всеобщем любимце» Галуппи (1761) и Фортепианном трио Гайдна F-dur (1769) [См.: Tilmouth].

ансамблевые сцены сквозного действия романтической оперы ведут свое происхождение от комических жанров. Э. Дент отмечает активизацию движения в ансамблях Перголези, в частности, в финальном квинтете II акта трехактной оперы «Влюбленный брат» («Lo frate ‘nnamorato», 1732), где мужскому терцету «женихов» — старого вдовца Марканьелло, его соседа Дона Карло и его сына Дона Пьетро, противопоставлен дуэт веселых служанок [Dent, p. 121–128]. Позднее во французской комической опере внутренний финал[44] также становится концентратом активности персонажей. Пример тому — септет финала II акта оперы Филидора «Том Джонс» (1765), в котором находят выражение противоречивые чувства всех героев запутанной истории. Примечателен прием, когда некоторые из участников ансамбля покидают сцену до его окончания, чтобы скорей приступить к выполнению намеченного плана, — такой сценарий применяет Лео во внутренних финалах комических опер[45]. Параллельно возникают опыты построения финалов на основе соединения контрастных разделов. Стремление к составной форме заключительных номеров актов заметно уже в комических интермеццо: в качестве одного из наиболее ранних образцов двухчастной структуры с темповым соотношением «умеренно — быстро» П. В. Луцкер указывает финальный дуэт первой части интермеццо Хассе «Дон Табарано» («Scintilla e Don Tabarano», 1728) [См.: Луцкер, Сусидко, 2004, с. 517].

Решающую роль в утверждении большой ансамблевой сцены финала сыграл на правах либреттиста Карло Гольдони. Именно он, как свидетельствовал Гаспаро Гоцци[46], «мог назвать себя первым изобретателем завершений актов со всей новизной увлекательного и разнообразного действия» [Kimbell, 1994, p. 328]. В ранних пьесах Гольдони подобные финалы не встречаются. И только в «Аркадии на Бренте» («L’Arcadia in Brenta»), написанной в 1749 году для Галуппи

[44] Последний акт французской комической оперы завершал водевильный финал в строфической форме: каждый персонаж исполнял сольные строки, после чего обычно следовал общий рефрен; текст при этом носил морализующий характер. Позднее такой финал утвердился и в австро-немецком зингшпиле. Водевильный финал венчает «Директор театра» и «Похищение из Сераля», его идея присутствует в «Дон Жуане» Моцарта. О нем напоминает и «Фальстаф» Верди.

[45] Финальные трио II акта оперы «Amor vuol sofferenza» (1739) и I акта комической пасторали «L’ambizione delusa» (1742) [См.: Dent, p. 129–130].

[46] Брат Карла Гоцци, главного соперника Гольдони.

и ознаменовавшей начало их долгого совместного творчества, различимы все атрибуты новой формы. По мнению Д. Кимбелла, «изобретение» Гольдони было не эстетической программой или философской концепцией, а скорее счастливой случайностью, выдумкой, которая однажды перевернула проверенные стандарты [Kimbell, 1994, p. 328]. В «Аркадии» такого финала потребовал сюжет, предполагающий ситуацию «театр в театре»: в финале II акта пять персонажей, одетые в костюмы актеров комедии dell'arte, разыгрывают небольшую пьесу. Смена музыкального материала обуславливалась событийным рядом и поэтическим размером текста. Таким образом, точное следование за сценическим действием вкупе с идеей передавать драматические кульминации чисто музыкальными средствами привело к появлению так называемого «цепного финала» (Г. Аберт) с фазовой организацией музыкального развития. Идея усложнения финального ансамбля за счет оживления сценического действия нашла продолжение в следующих совместных работах Галуппи и Гольдони — операх «Лунный мир» (1750) и «Сельский философ» (1754) [См.: Луцкер, 2015-2].

Как отмечает Е. Е. Пермякова, на этом этапе развития оперы buffa важный вклад был осуществлен также Н. Логрошино, разрабатывавшим два типа финала — «сквозной, построенный на одном тематическом материале, и цепной, состоящий из контрастных эпизодов» [Пермякова, с. 10]. Идея цепного финала оказалась более жизнеспособной. На протяжении 1750-х годов цепной финал распространился по всей Италии, а затем проник во французскую комическую оперу: как утверждает Бальтазар, впервые это произошло в опере «Великолепный» Гретри (1773) [Balthazar, 2013, p. 129]. Составные финалы появлялись и в зингшпиле — так, Аберт указывает на финалы I и II актов трехактного зингшпиля Нефе «Адельхайд фон Фельхтайм» (1781) [Аберт, 1988, с. 402–403]. В начале 1760-х, когда само обозначение «Finale» попадает в партитуры[47], в построении буффонных финалов начинают превалировать разнотемповые структуры. Ансамбли «Всеобщего любимца» Галуппи («L'amante di tutte») (1761) содержат до восьми разделов [См.: Heartz, p. 73]. В «Доброй

[47] См. сноску на с. 21 настощей работы.

дочке» Пиччини (1761) контрастные по темпу и метру разделы финала II акта написаны в одной тональности, при этом в четвертом разделе возвращается начальный мотив. Вероятно, Пиччини был одним из первых, кто попытался скрепить форму финального ансамбля путем возвращения одного мотива[48], создав тип заключительной сцены, называемой «рондо-финалом» [Grout D., Grout D. J., Williams, p. 278][49]. Г. Аберт усматривает подражание Пиччини в стремлении объединить целое путем повторения отдельных тем во втором финале «Адельхайда фон Фельхтайма» [Аберт, 1988, с. 402–403]. Тот же принцип позднее использует Чимароза в широко разработанном финале I акта «Тайного брака» (1792): в седьмом разделе возвращается первый мотив. Как отмечает П. В. Луцкер, именно пиччиниевский прием тематических повторов «демонстративно выделил финалы как отдельные музыкальные номера и сконцентрировал на них внимание широкой публики» [Луцкер, 2015-1, с. 384].

Кульминацией развития цепного финала стали венские оперы Моцарта, Сальери, Паизиелло, Мартин-и-Солеры и Диттерсдорфа. Финалы включали семь-восемь разделов, начинаясь сценой или диалогом и завершаясь tutti — ансамблем, выражающим реакцию на сложившуюся ситуацию. Финальные ансамбли вбирали в себя такое количество событий, что по своей продолжительности стали занимать едва ли не половину акта. Да Понте описывал финалы оперы buffa как «…род самостоятельной маленькой комедии или оперетты», где «речитативы исключены… все поют; и любая вокальная форма возможна» [Цит. по: Gossett, 1971, p. 327]. Единство внутри разделов цепного финала обуславливалось тональностью и повторением нескольких устойчивых ритмических мотивов в

---

[48] Предвосхищение подобного принципа построения буффонного финала можно увидеть во втором финале интермеццо Орландини «Серпилла и Бакокко, или Муж-игрок и жена-святоша» («Il marito giocatore e la moglie bacchettona», 1715) [См.: Луцкер, Сусидко, 2004, с. 135–147].

[49] Рондо-финалом (rondò finale) именутеся также заключительный финал с большой арией в опере первой половины XIX века [См.: Balthazar, 2013, p. 129]. В этом случае название происходит от особого типа арии rondò, представляющей собой двухчастную композицию с темповым соотношением «медленно — быстро». Традиция рондо-финала была весьма устойчивой: когда в 1833 г. Доницетти попытался завершить «Лукрецию Борджиа» трио, исполнительница главной партии Г. К. Мерик-Лаланд потребовала включить после этого финала блестящую арию [См.: Kimbell, 1994, p. 83].

оркестровой партии. В целом же, почти каждый финал оперы buffa складывался в уникальную форму, представляющую собой «результат перевода драматического действия в симфонически организованную музыкальную ткань» [Grout D., Grout D. J., Williams, p. 318]. Примечательно наблюдение Е. Е. Пермяковой относительно ведущего принципа строения финалов — наряду с контрастом эпизодов, исследователь отмечает их бифункциональность: «не только развитие интриги, но и характеристики персонажей, движение и торможение (под торможением подразумевается не остановка действия, а более сдержанное движение, часто отражающее столь типичную для оперы-buffa реакцию “оцепенения” или отстранение от основных событий)» [Пермякова, с. 12]. Именно это свойство комических финалов станет основополагающим для формирования финалов в итальянской опере XIX века.

О складывающемся среди передовых композиторов понимании драматургической роли центрального финала как кульминационной точки в развитии сюжета, когда под финалом подразумевается не абстрактная зона в конце акта, а вполне определенная по музыкально-драматическим качествам ансамблевая сцена, свидетельствует эпизод из истории создания «Похищения из сераля». Получив либретто Штефани, Моцарт решает перенести важнейшее событие пьесы — сцену похищения — из III акта в финал II, о чем он сообщает отцу 26 сентября 1781 года: «В начале третьего акта имеется чудный квинтет или даже скорее финал, но я его лучше хотел бы иметь в конце второго акта. Чтобы осуществить это, нужны большие переделки, может быть, даже нужно ввести какую-то совершенно новую интригу...» [Цит. по: Луцкер, Сусидко, 2008, с. 342]. Намерению Моцарта не суждено было претвориться в жизнь, и все же II акт композитор завершил не диалогом, как в первоначальном либретто, а квартетом.

Черты дальнейшей трансформации буффонного финала можно обнаружить в 1790-е годы — во французской опере спасения. Второй финал трехактной «Лодоиски» Керубини (1791)[50] состоит из семи разнотемповых разделов

[50] Здесь и далее сведения о либретто, дате и месте премьеры см. в Приложении 1.

(схема 1)[51]. В начале сцены польский дворянин Флореский и его слуга Фарбель, проникнувшие в замок Дурлинского, чтобы спасти невесту Флореского Лодоиску, пытаются напоить вином трех офицеров стражи. Эти действия соответствуют первым двум разделам, где вокальные партии носят речитативный или декламационный характер, а основной тематизм поручен оркестру (пример 1)[52]. Лирико-комедийной остановкой действия является квинтет (Andante, F-dur), в котором все участники сцены возносят хвалу божественному напитку. Постепенно офицеры засыпают, а Флореский и Фарбель устремляются в башню к Лодоиске — в этом разделе комедийный план сменяется героико-драматическим, а инициатива вновь оказывается у оркестра. Появление Дурлинского с отрядом охраны останавливает героев, и финал завершается энергичным ансамблем с хором, в котором конфликтующие стороны выражают свое стремление продолжать борьбу (пример 2). Таким образом, структурными доминантами составного финала «Лодоиски» становятся раздел Andante, который можно расценить как лирическую сердцевину, и быстрый заключительный раздел.

Серьезная опера драматизацией финальных сцен обязана исканиям Глюка и Моцарта. Так, в пятиактной «Армиде» Глюка (1777) идиллия дуэта с хором и танцами в конце I акта прерывается появлением начальника стражи. Весть о том, что Ринальдо освободил пленных крестоносцев, сопровождаемая торжественно-скорбной темой, вызывает у Армиды яростную жажду мщения, которая находит выражение в стремительном хоре[53] (схема 2). II акт «Идоменея» Моцарта (1781) завершается большой сценой сквозного развития, представляющей наиболее захватывающий момент драмы. Двухчастный терцет Идоменея, Идаманта и Электры выражает противоречивые чувства героев перед отъездом Идаманта, вынужденного расстаться с Илией, чтобы, по воле отца, сопровождать Электру на

---

[51] Здесь и далее отсылки к схемам Приложения 6.

[52] Здесь и далее отсылки к примерам Приложения 7.

[53] Драматургическое решение заключительных сцен I акта заложено в либретто Кино — аналогичный финал в «Армиде» Люлли (1686) также представляет собой сквозную сцену: после хора и танцев следует речитатив Аронта и дуэт Армиды и Гериодата, переходящий в общий хор. Но, как отмечает Л. В. Кириллина, музыкальным воплощением многофигурной картины Глюк предвосхищает подобные сцены в опере XIX века [См.: Кириллина, 2006, с. 281].

Аргос. Терцет сменяется оркестрово-хоровой картиной бури, а после речитатива Идаманта, в котором он решает спасти Крит, следует заключительный хор. Единство музыкально-драматического действия достигается оркестровыми переходами и стройностью тонального плана (схема 3). Центральный финал последней оперы seria Моцарта «Милосердие Тита» (1791) также является кульминацией произведения. Финальному квинтету с хором предшествует речитатив, в котором согласившийся на предательство герой терзается угрызениями совести. В первом разделе квинтета Секст сообщает всем что он, якобы, убил Тита. Реакцией на это известие становится скорбный ансамбль, завершающий сцену (схема 4). Аберт подчеркивает своеобразие такой структуры по сравнению с цепными финалами оперы buffa: «... Здесь перед нами не непрерывное разнообразное развитие действия, а всего лишь единственная ситуация, по-разному расцвеченная картина настроений. … И по структуре финал столь же искусен, сколь оригинален: страстный аккомпанированный речитатив образует как бы затакт, Allegro — кульминацию, а Andante, которое в качестве буффонного финала было бы просто невозможным, разрешает напряжение в горе и страдании» [Аберт, 1990, с. 274–275].

Важным шагом на пути становления структуры центрального финала становится творчество Спонтини. Как отмечает Т. И. Твердовская, композитор «смело преодолевает номерную структуру», развивая реформаторские принципы Глюка «на итальянской интонационной почве» [Твердовская, 2004, с. 49]. В «Весталке» (1807) римский полководец Лициний, вернувшись после долгого похода, узнает, что его невеста Юлия стала жрицей — такова была последняя воля ее отца. В финале I акта народ чествует Лициния-триумфатора (марш с хором). Верховная жрица весталок объявляет, что в эту ночь поддерживать священный огонь будет Юлия (речитатив). Услышав это, Лициний сообщает своему другу Цинне о намерении пробраться в храм к Юлии. После хора Юлия возлагает на голову Лициния лавровый венок — ее соло открывает лирический квинтет с хором. Дальше действие возвращается в «официальное» русло — за

речитативом Консула следует общий хор, а после развернутого танцевального дивертисмента повторяется начальный марш (схема 5).

Таким образом, среди «устойчивых» разделов, соединенных речитативами, здесь можно обнаружить медленный ансамбль с хором (материал C) и следующий за ним быстрый хор. Ни один из рассмотренных ранее финалов не отличался таким размахом и столь мощным исполнительским составом. Как пишет М. Р. Черкашина, новым в «Весталке» является «тщательно выписанный исторический колорит, связанный с воссозданием картин и образов Древнего Рима — публичных церемоний, обычаев и обрядов, посвященных культу богини Весты» [Черкашина, с. 18]. Несомненной кульминацией этой линии в опере является именно центральный финал.

За два столетия оперный финал прошел путь от хорового заключения акта в drammi musicali начала XVII века через динамизацию действия в финальных ансамблях ранних комических опер к развитым цепным финалам оперы buffa и оперы спасения и к масштабным массовым финалам оперы наполеоновской эпохи.

2. Finale centrale в итальянской опере первой трети XIX века

В начале XIX века центральные многочастные финалы, приводящие действие к кульминационной точке драматического напряжения, превратились в «отличительную черту итальянской оперы» [Tilmouth, p. 818]. Теперь сами оперные либретто составлялись так, что главное драматическое противостояние оказывалось в середине общей композиции[54]. Современник Россини и Верди

[54] В немецкой романтической опере центральные финалы также становятся средоточием драматического конфликта. Конец II действия знаменует переломный момент и в судьбе Ундины, от которой отрекается Хульдбранд в «Ундине» Гофмана (1816), и в жизни Эврианты, оклеветанной Лизиартом и обвиненной Адоляром у Вебера (1823). Такими ситуациями вызваны составные многочастные финалы в духе итальянской оперы. Парадоксальным образом в русле этой традиции, даже с опережением по отношению к итальянским образцам, оказывается финал II акта бетховенской «Леоноры» (финал I акта «Фиделио», 1805 и 1814 соответственно). Однако, в лоне немецкой волшебной оперы созревали решения, отличные от романских образцов. Сцена в Волчьем ущелье по своему положению в композиции оперы и драматическому наполнению может считаться «центральным финалом» «Вольного стрелка» (1821).

К. Риторни, обсуждая драматургию итальянской мелодрамы «третьей эпохи», дает подробное описание структуры многочастной «большой сцены» с хором и солистами в конце I акта [Ritorni, p. 46–48]. Отступление от этой традиции воспринималось в штыки, о чем свидетельствует рецензия миланского журнала «Эхо» на премьеру «Нормы»: «В конце I акта не было даже намеков на аплодисменты… Публика, которая по обыкновению ожидала в конце первого акта финала в величественном стиле, почувствовала себя обманутой, и была очень недовольной увидеть падающий занавес после не очень эффектного трио» [Цит. по: Kimbell, 1994, p. 83].

Переходную роль в процессе развития центрального финала сыграли старшие современники Россини, работавшие в жанре оперы seria — Симон Майр и Николо Дзингарелли. С. Бальтазар выделил два типа финалов у Майра[55]. В ранних операх, написанных, главным образом, для Венеции, преобладают небольшие, тонально замкнутые четырехчастные финалы «дуэтного типа», основанные на чередовании динамичных и статичных разделов: в них продолжается заданный сюжетный конфликт и не предполагается введение новых поворотов действия [См.: Balthazar, 1991, p. 237–238]. В операх, написанных после 1800 года, когда композитор работал для театра La Scala, появляется второй тип, развивающий идею буффонного финала — это развернутая сцена из нескольких разделов, включающая новые драматические события. При анализе тонально разомкнутого финала I акта «Возвращения Улисса» (1809), Бальтазар группирует одиннадцать его разделов, выявляя функциональные единицы, которые станут характерными для финалов Россини [Ibid., p. 249–250]. Действительно, при всей свободе построения цепных финалов, в ранг закономерности возводится контрастное сопоставление заключительных крупных разделов, в которых объединяются все участники (Andante — Allegro)[56]. Таким образом, переняв у оперы buffa идею концентрации действия в составной форме,

[55] Симон Майр (1763–1845), композитор, чье творчество, по выражению Носке, являлось «связующим звеном между оперой XVIII века и мелодрамой Рисорджименто» [Noske, p. 177].
[56] См. центральные финалы опер «Так поступают все» (1790) и «Тайный брак» (1792).

опера XIX века вырабатывает отличную от предшествующей, гораздо более устойчивую структуру, которая, в свою очередь, не избежала влияния двухтемповой основы вокального rondò XVIII века [См. сноску на с. 24].

2.1. La solita forma: структура и ее происхождение. Утверждение относительно устойчивой формы центрального финала в опере XIX века связывается прежде всего с именем Россини. Так называемый «код Россини» [Balthazar, 1989, p. 471] определил основные формы европейской оперы на несколько десятилетий вперед.

В первой опере Россини «Деметрий и Полибий» (1806, премьера 1812) на финал I акта приходится важнейшее драматическое событие — Эвмен, посланник сирийского царя Деметрия, проникает во дворец царя Парфии Полибия, чтобы выкрасть его приемного сына Сивена, который является родным сыном Деметрия. По ошибке Эвмен похищает молодую жену Сивена Лизингу, дочь Полибия, скрываясь с ней на глазах у Деметрия и Сивена. В сцене, написанной для квартета с хором, можно выделить два раздела, лишь незначительно отличающихся по темпу (Allegro — Piu mosso) и сохраняющих одну тональность (C-dur). Тем не менее, уже в этой опере финал I акта представляет собой более развитую композицию, чем заключительный.

Решительное обновление итальянской seria связано с «Танкредом» (1813), в котором «пафос больших и искренних чувств растопил, в известной мере, лед застывших формул» [Хохловкина, с. 237], одновременно способствуя кристаллизации новых. По требованию отца, преследующего политические цели, Аменаида соглашается на брак с Орбадзано, но внезапное появление ее возлюбленного Танкреда, тайно вернувшегося из ссылки, меняет ситуацию. В финале I акта свадебный хор и марш уступают место речитативу, в котором Аменаида отказывается от брака. Однако доверие Танкреда уже подорвано, а Орбадзано, перехвативший письмо героини к возлюбленному, предъявляет его как доказательство связи Аменаиды с вражеским лагерем сарацин, что вызывает возмущение присутствующих, выраженное в общем ансамбле (Allegro, D-dur). Следующий раздел финала непосредственно отражает действие: Аменаида

обращается за защитой к отцу, Танкреду и Орбадзано, всякий раз получая осуждение. Наиболее рельефный материал этого раздела поручен оркестру. В гармоническом плане здесь осуществляется модуляция в тональность следующего раздела — медленного квартета (B-dur, пример 3). После лирической остановки действие активизируется с новой силой: очередные мольбы о сочувствии вызывают вторую волну осуждения и окончательный приговор. В этом переходном разделе возвращается тема предыдущего Allegro. Завершает финал общий ансамбль с хором (схема 6).

Ф. Госсетт выделяет последние четыре раздела финала I акта «Танкреда» как прототип устойчивой формы для итальянской оперы первой половины XIX века [Gossett, 1971, p. 327–328]. Как пишет исследователь, в дуэтах и центральном финале этой оперы в чистом виде представлена музыкально-драматургическая структура, на которую в дальнейшем ориентировались и сам Россини, и его младшие современники [Ibid., p. 328]. Ее функциональный каркас образуют четыре базовых элемента, в проекции на ансамблевую сцену финала это tempo d'attacco, pezzo concertato, tempo di mezzo и stretta. Первый раздел — tempo d'attacco — предполагает диалог солистов, решенный в манере parlante, когда в тематическом отношении доминирует оркестр, а вокальные партии представляют собой речитацию на одном звуке (parlante armonico) или дублируют оркестровый материал (parlante melodico)[57]. Во втором разделе сценическое действие останавливается, и участники сцены получают возможность осмыслить произошедший поворот сюжета — развернутая пьеса для солистов и хора, именуемая в итальянской опере pezzo concertato, является лирической кульминацией финала. Следующий раздел — tempo di mezzo — вновь включает диалог солистов с вокальными партиями речитативно-декламационного плана.

[57] Термины А. Базеви [См.: Basevi, 1859, p. 30–32]. Базеви выстраивает целую иерархию типов соотношения голоса и аккомпанемента в соответствии с усилением роли оркестра, ритмического постоянства и мелодической активности: recitativo semplice, в котором вся выразительность концентрируется в вокальной партии при преобладании речевого ритма (синоним речитатива secco), obbligato recitativo, где роль оркестра становится более значимой и устанавливается определенный темп. Наряду с упомянутыми parlante armonico и parlante melodico, исследователь упоминает смешанный тип (parlante misto). Наконец, вершиной иерархии является ария [См.: Moreen, p. 28–29].

Нередко tempo di mezzo идет первом темпе, а иногда заимствует и тематический материал первого раздела[58]. Tempo di mezzo связывает лирическую часть с заключительным разделом — stretta, представляющим «структурный противовес» [Mc. Clymonds, Cook, Budden, p. 206] к pezzo concertato. Для stretta характерен быстрый темп, ритмическая фигура, типичная для галопа (чаще всего — половинная с точкой и две восьмые)[59], и определенная структура, предполагающая наличие ведущей сольной темы, хорового ритурнеля и коды в еще более быстром темпе.

Таким образом, главной идеей четырехчастного финала является двукратное чередование динамичных (tempo d'attacco, tempo di mezzo) и статичных (pezzo concertato, stretta) разделов. Динамика и статика здесь обуславливаются драматической событийностью и структурной оформленностью музыкального материала разделов. Точнее их можно определить как «внутренне и внешне действенные» [Друскин, 1952, с. 231]. Tempo di mezzo при этом выполняет связующую функцию, чем объясняется его меньшая продолжительность и зачастую менее рельефный музкальный материал. Разделу tempo d'attacco может предшествовать речитатив, а также хор или оркестровый эпизод, которые относятся к внешнему плану действия.

Все четыре наименования прочно утвердились в новейших западных исследованиях итальянской оперы XIX века. Структура в целом получила название la solita forma[60]. Дж. Бадден предполагает, что она произошла от форм

---

[58] Вероятно, тематические связи разделов россиниевского финала наследуют принцип рондо-финала оперы XVIII в.

[59] По мнению Липпмана, упрощение и типизация ритмических структур, даже по сравнению с XVIII веком, обусловлена стремлением сделать романтическую оперу более доступной и популярной. Сила и страсть музыки романтических опер привели к расцвету пунктирных ритмов, а также структур, в которых одна или более акцентных нот в фразе удлиняются [См. об этом: Kimbell, 1994, p. 437].

[60] Solito (*итал.*) — обычный, привычный; обозначение принадлежит А. Базеви. La solita forma определяет также строение арий и дуэтов, в которых pezzo concertato и stretta соответствуют cantabile (adagio) и cabaletta [Подробнее о la solita forma в ариях и дуэтах Россини см.: Садыкова, 2016, с. 44–68]. По мнению А. Герхарда, суть явления la solita forma точнее, чем «форма» или «структура», отражает словосочетание «solite convenienze» (gewohnten Regeln), т. е. «обычные правила» [См.: Там же, с. 66]. Герхард заимствует выражение Верди из письма к

сольного высказывания, в частности, от двухтемповых арий конца XVIII века. Г. Пауэрс утверждает, что базой для становления арий и финалов является большой дуэт, главное изобретение и самая характерная форма оперы XIX века [Powers, 1987, p. 75][61]. Согласно Пауэрсу, ария представляет собой редукцию типичного шаблона — медленный раздел непосредственно следует за сценой [Ibid., p. 70]. Общность типовых структур автор демонстрирует в сравнительной таблице [Ibid., p. 69].

Таблица Г. Пауэрса

Grand Duet	Aria/Cavatina	Central Finale
Scena	Scena	Chorus, ballet, scena, aria, duet…
Tempo d’attacco	---	Tempo d’attacco
Adagio	Adagio	Pezzo concertato
Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
Cabaletta	Cabaletta	Stretta

Терминология аутентична — именно эти определения использовались в итальянской оперной практике XIX века, ими же оперировал Базеви при анализе вердиевских опер. Правда, не все они были одинаково распространены. Разумеется, наиболее часто встречающимся и устойчивым является обозначение заключительного быстрого раздела, stretta, которому такое большое внимание уделял Верди в своих письмах. Почти так же часто, в том числе, и в письмах Верди, встречается определение pezzo concertato как ансамбля солистов с возможным участием хора — о распространенности этого понятия в театральной практике свидетельствует активное его использование в книге К. Риторни[62]. Словосочетание «tempo di mezzo» в его книге не встречается, зато определением «cosa di mezzo» [Ritorni, p. 135] автор обозначил манеру, промежуточную между речитативом и кантиленой, которая как раз характерна для этого раздела. Однако, как доказывает Пауэрс, определение tempo di mezzo было в ходу в окружении Верди, о чем свидетельствует письмо Э. Муцио к А. Барецци от 23 июля 1847

Пиаве от 8 августа 1843 г., в котором композитор впервые формулирует одно из главных своих требований к оперному либретто — краткости во избежание скуки [См.: Marchesi, p. 33].

[61] Эти положения по сути не противоречат друг другу — двухтемповое rondò может считаться общим корнем трех жанров итальянской оперы XIX века — арии, дуэта и финала concertato.

[62] Такое определение оперного ансамбля в итальянской опере является общеупотребительным. Аберт применяет его и в отношении оперы buffa [См.: Аберт, 1978, с. 425].

года с описанием каватины Амелии из I акта «Разбойников», включающей «свое adagio, затем tempo di mezzo и, наконец, cabaletta» [Цит. по: Moreen, p. 31]. Менее распространенным, по-видимому, было обозначение tempo d’attacco[63]. Пауэрс подчеркивает, что в данном контексте работают оба значения итальянского глагола attaccare — и «нападать», и «присоединять» [Powers, 1987, p. 68]. Верди, по утверждению Р. Морина, использовал понятие primo tempo, под которым понимается первый раздел формы с рифмованным текстом (versi lirici), так что если в дуэтах и финалах primo tempo, действительно, может фигурировать как синоним tempo d’attacco, то в ариях primo tempo соответствует cantabile (adagio) [Moreen, p. 31–32].

При анализе финальных структур tempo d’attacco оказывается наиболее сложным для атрибуции. Базеви употребляет его применительно к структуре дуэта, подразумевая первую его часть после речитативной сцены (scena), то есть первый раздел, написанный на рифмованный текст, организованный по строфам (versi lirici), в то время как для речитативных сцен использовались нерифмованные стихи (versi sciolti). Tempo d’attacco, отсутствовавший в ариях, предполагал не исключительно лирическое высказывание, а активное взаимодействие персонажей. В финалах же, в связи с большим количеством действующих лиц и участием хора, аналогичный раздел может включать самые разные формы высказывания, и зачастую разграничить речитативную сцену, вводный раздел (например, хор) и эпизод взаимодействия героев в духе tempo d’attacco дуэтов, не представляется возможным. Таким образом, раздел tempo d’attacco в том значении, которое вкладывал в него Базеви, является переходным этапом от старого деления номера на речитатив и арию к более гибко построенной сцене.

Крупнейшие отечественные музыковеды, не используя внешнюю форму, а именно, термины, связанные с la solita forma, обращались к проблеме большого финала, определяя смысл этой музыкально-драматургической структуры при анализе опер Глинки. Как известно, русский композитор зачастую опирался на

[63] Как полагает Морин, это понятие употреблял только Базеви [См.: Moreen, p. 31].

итальянские образцы при создании своих опер[64]. На финалы «Руслана и Людмилы» обращала внимание Е. А. Ручьевская, подчеркивая то, что они «концентрируют в себе действие и аккумулируют смысл происшедших событий в качестве их итога» [Ручьевская, 2002, с. 186]. Анализируя финалы опер Глинки М. С. Друскин уделяет особое медленным разделам, которые есть не что иное, как pezzi concertati, хотя этим термином исследователь не пользуется: «…лирические остановки выполняют функцию торможения в развертывании действия, что выражается замедлением характера движения, динамической нюансировкой (после f — p), своеобразием имитационной фактуры: будто основные герои оперы мысленно, про себя, проверяют свои думы и чувства перед решающим поворотом в их судьбе» [Друскин, 1952, с. 213].

Российские музыковеды обращались к проблеме музыкально-драматургической структуры оперной сцены, в том числе на примере итальянской оперы. Так, Е. А. Ручьевская, проводя сравнительный анализ «Хованщины» и «Аиды», пишет о структуре сквозных сцен в опере Верди: «Именно сцена включает в себя почти все разнообразие характеров. Сама последовательность фрагментов отражает, с одной стороны, специфику сценического действия, с другой — определенный стереотип структуры. В качестве слагаемых каждая сцена включает в себя речитатив, действенное Allegro, медленую часть и brio (так условно назовем традиционно возбужденную, яркую, быструю музыку)» [Ручьевская, 2005, с. 315]. Ручьевская точно характеризует почти все базовые разделы la solita forma — scena, tempo d’attacco, adagio, stretta, причем предлагает удачное обозначение заключительного раздела для опер второй половины XIX века, когда типичный стандарт stretta с ритурнелем, репризой и кодой уходит в прошлое. Однако, анализируя лирические сцены «Аиды», исследователь

[64] В частности, логике la solita forma следует ансамбль, завершающий I акт «Жизни за царя», где трио «Не томи, родимый» представляет собой pezzo concertato, «После битвы молодецкой» — героическую stretta с запевом Собинина. Образцом большого финала можно считать и первый финал «Руслана и Людмилы», где pezzo concertato — квартет «Какое чудное мгновение», а заключительный раздел Allegro agitato с запевом Ратмира «О, витязи» — образцовая stretta. См. также финал II акта «Русалки» Даргомыжского, в котором pezzo concertato является реакцией на песню «По камушкам» во время свадебного пира, а sretta — на стон за сценой.

противопоставляет их структуру традиционным ариям и финалам, в то время как данная структура прямо вытекает из типичного строения сольных и ансамблевых номеров итальянской оперы, и даже в «Аиде» не теряется крепкая связь с традиционной схемой, что доказывает Ф. Госсетт [Gossett, 1974].

2.2. Финалы concertato Россини: сквозь призму жанров. После «Танкреда» Россини постоянно обращается к структуре la solita forma. Она отчетливо проявляется в первых финалах оперы buffa «Севильский цирюльник» (1816) и dramma giocoso «Золушка» (1817): знаменитые секстеты «Freddo ed immobile» и «Parlar, pensar vorrei» представляют собой типичные pezzi concertati, а strette изобилуют буффонной скороговоркой. Подробнее следует остановиться на примерах больших финалов из опер, в жанровом отношении более близких операм Верди. Один из ранних образцов представляет финал I акта «Моисея в Египте» (1818), произведения, ознаменовавшего рождение нового жанра героико-патриотической оперы.

Находящиеся в лагере под Мемфисом евреи славят бога Израиля: они полны надежд на освобождение, поскольку жена Фараона Амальтея приняла их сторону. Эльчия не разделяет общей радости, ведь теперь ей придется расстаться со своим возлюбленным Озиридом, сыном Фараона, о чем она сообщает Аменофи. Однако Озирид, возмущенный твердостью Эльчии, переубедил отца: согласно новой воле евреи должны остаться в плену. Осмелившегося напомнить о прежнем слове Фараона Моисея берут под стражу как мятежника (tempo d’attacco). Внезапное появление в лагере самого Фараона шокирует присутствующих (pezzo concertato). Амальтея и Эльчия просят Фараона сжалиться над Моисеем, но Фараон и Озирид непреклонны. Тогда Моисей насылает на Египет тьму (tempo di mezzo, stretta, схема 7[65]).

---

[65] Здесь и далее в схемах графа «Текст» подразумевает стиховой метр либретто в рифмованных стихах (versi lirici). Как известно, в итальянском стихосложении действует силлабическая система, так что стиховой метр зависит от количества слогов (с учетом элизии) и распределения акцентов, главный из которых приходится на предпоследний слог строки. Так, в финале «Моисея в Египте» фраза Озирида из октета («E da‿un vortice d’affetti») представляет собой типичный восьмисложник (ottonario). Распространенными в итальянских либретто метрами также являются quinario (5 слогов), senario (6 слогов), settenario (7 слогов), decasillabo (10

Вводный раздел финала представляет хоровой гимн евреев под предводительством Аарона и его сестры Аменофи, за которым следует дуэт Аменофи и Эльчии. Далее следует связующий раздел, построенный на оркестровой теме маршевого склада, которая служит фоном для диалогов персонажей в манере parlante (пример 4). Исходя из положения этого раздела перед лирическим ансамблем, он может быть обозначен как tempo d'attacco, однако в связи с тем, что ему предшествовал не только хор, но и дуэт, функционально он представляет собой tempo di mezzo, о чем пишет С. Бальтазар [Balthazar, 1985, p. 195].

Реакцией на появление Фараона становится октет с хором (pezzo concertato). Унисонное восклицание всех присутствующих, усиленное оркестровыми тиратами и фанфарами, образует вступительную часть Largo финала (пример 5), написанного в строфической форме. Основная тема Largo излагается a cappella в виде четырехголосного хорала, правда, с ведущей ролью Эльчии, что подчеркивается фиоритурами в ее партии. Во втором проведении тема меняет ладовую окраску — минорный вариант с героическими пассажами излагается сольно у Озирида. Третья строфа, вновь мажорная, поручена Амальтее. Завершает ансамбль неполное проведение темы tutti, переходящее в каденцию. В следующем разделе (tempo di mezzo) возвращается не только характер, но и сам тематический материал tempo d'attacco. Stretta еще далека от структуры с бравурной сольной темой запева, чередующейся с хоровыми ритурнелями. Все здесь направлено на передачу состояния ужаса и паники, охвативших людей с наступлением тьмы: наиболее рельефный материал (мотив с опорой на тритон, пример 6) поручен оркестру, у солистов и хора вначале звучат только отдельные реплики-выкрики, которые в основной части сливаются в общее скандирование на фоне бурлящей оркестровой фактуры. Роль хора особенно важна в этом финале. Именно финал I

слогов), endecasillabo (11 слогов) и двойные метры (doppio quinari etc.) [См. разбор особенностей стихосложения в либретто: Moreen, p. 9–26]. В русскоязычной литературе поэтический анализ проведен на примере текстов Метастазио [См.: Луцкер, Сусидко, 2004, с. 306–307]. В схемах названия стиховых метров даны во множественном числе. В данной графе отражается взаимосвязь музыкально-драматической структуры с поэтическим текстом.

акта является, по мнениюю М. Р. Черкашиной, той сценой, в которой хор «из наблюдателя и лирического комментатора превращается в активного участника происходящих событий» [Черкашина, 1986, с. 28].

В парижской редакции той же оперы (1827) религиозная церемония в храме Изиды в Мемфисе была выделена в самостоятельный акт (III), который теперь представлял собой два номера — парадную интродукцию и развернутый финал. В финале жертвоприношение Изиде, сопровождаемое хором и танцами, прерывается вестью Офида об очередных казнях египетских: вода Нила окрасилась кровью, а ветер принес полчища саранчи. Египтяне требуют мести; в ответ Моисей, потрясая жезлом, гасит жертвенные алтари храма (tempo d’attacco, pezzo concertato). Тогда Фараон повелевает заковать евреев и изгнать их в пустыню (tempo di mezzo, stretta, схема 8).

В tempo d’attacco основной оркестровой теме, которая складывается из резких скачков и хроматических пассажей (пример 7), противостоит материал соло Моисея. Исполненная величия, его строгая речь сопровождается оркестровым хоралом. После того, как Моисей погасил огонь, все застывает в лирической сосредоточенности знаменитого квартета с хором (pezzo concertato, пример 8). Четыре строфы pezzo concertato образуют четырехголосный канон, после которого следует дополнение из имитаций и хоровой обобщающей темы с репризой. Такая форма pezzo concertato, получившая название ложный канон (falso canone) [См.: Budden, Sadie], нередко встречалась в оперных ансамблях конца XVIII века (например, во втором финале «Так поступают все» — «E nel tuo, nel mio bicchero»), поскольку статичность канонического изложения как нельзя лучше отражала ситуацию общего замешательства («ансамбль оцепенения»), а затем стала одним из устойчивых типов pezzo concertato в итальянской опере начала XIX века — именно в форме ложного канона написаны секстеты из финалов «Севильского цирюльника» и «Золушки»[66]. В tempo di mezzo возвращается основная оркестровая тема tempo d’attacco. Stretta открывает

[66] Таким образом, первый финал «Руслана и Людмилы» (1842) с каноном «Какое чудное мгновенье» также находится в русле современной ему традиции.

фанфарная фраза Моисея, которому отвечает весь ансамбль и хор — в такой респонсорной манере построена вступительная часть раздела (пример 9). Основная тема героического склада в ритме галопа также излагается у Моисея, второе проведение — у Анаиды и Елизаара, затем следует хоровой раздел, после которого возвращается тема Моисея и вновь звучит хоровой материал, переходящий в коду (схема 8). Хоровой обобщающий раздел, разделяющий строфы солистов в stretta, исследователи называют ритурнелем [См.: Powers, 1997, p. 306; Powers, 1987]. Таким образом, в «Моисее в Египте» складывается типичная форма финальной stretta, в которой за вступительным разделом tutti следует сольная тема, получающая продолжение у ансамбля и хора, хоровой ритурнель, затем — повтор основной темы с ритурнелем и кода.

Итак, финал, написанный Россини в 1827 году, демонстрирует новые, по сравнению с 1818 годом, черты. Оба «статичных» раздела приняли очертания, которые будут восприниматься как типичные для итальянской оперы первой половины XIX века. Это, в первую очередь, касается музыкальной структуры pezzo concertato и stretta. В то же время, более ранний финал интересен самобытным и драматически убедительным решением stretta, а лирический раздел примечателен вступительной частью, которая начинается tutti, передавая непосредственную коллективную реакцию героев на событие. При этом финалы двух редакций оперы имеют общие черты, характерные для Россини — это идентичность оркестрового материала в связующих разделах и тональная замкнутость всей финальной структуры.

«Сорока-воровка» (1817) представляет новый для своего времени тип оперы — semiseria. Этот жанр, сформировавшийся на итальянской почве под влиянием французской оперы спасения, предполагает наличие социального и нравственного конфликтов [См.: Поспелова, 2015-2, с. 51–58]. Нинетта, служанка зажиточного крестьянина Фабрицио, по просьбе отца продает серебряную ложку и прячет деньги в дупле. Тем временем сорока уносит другую ложку с господского стола, а обвинение в краже ложится на несчастную девушку. Финальная сцена I акта предваряется продолжительным речитативом хозяина, который обнаруживает

пропажу. В tempo d’attacco ведущий музыкальный материал поручен оркестру, а партия Подесты, составляющего протокол, представляет собой, в основном, речитацию на одном звуке (parlante armonico), временами переходящую в буффонную скороговорку. С появлением Исаака, купившего ложку у Нинетты, начинается следующий эпизод tempo d’attacco: вновь весь мелодический рельеф сконцентрирован в партии оркестра, у солистов звучат отдельные реплики. Pezzo concertato представляет собой секстет, который открывается соло Нинетты. Тема звучит поочередно у всех участников действия, после чего следует обобщающий раздел. Хотя pezzo concertato здесь не является ложным каноном, сама музыкальная структура раздела наследует идее falso canone, представляя собой строфическую форму с многократным полным проведением темы в партиях разных солистов. По сравнению с tempo d’attacco, tempo di mezzo здесь очень краток, он образует лаконичный переход к stretta. Ее вступительный раздел открывается воинственными фразами Подесты, который приговаривает Нинетту к тюремному заключению. Основная тема излагается у Нинетты, затем подхватывается солистами и хором. Таким образом, главной особенностью центрального финала «Сороки-воровки» является многосоставность раздела tempo d’attacco, отсылающая к образцам внутренних финалов опер buffa.

«Семирамида» (1823) более традиционна по жанру, это сочинение Россини считается одним из последних примеров оперы seria. Образцом большого финала здесь является финал I акта. В парадном зале дворца царица Семирамида должна объявить подданным имя того, кто станет ее новым супругом. Присутствующие дают клятву верности будущему царю, после чего Семирамида называет имя молодого военачальника Арзаче, хотя на этот статус давно рассчитывал принц Ассур. Арзаче, в свою очередь, уже отдал свое сердце принцессе Адземе, но теперь ее руки просит индийский царь Идрено, и Семирамида дает согласие на этот брак. В тот момент, когда Семирамида зовет верховного жреца Ороя, чтобы тот соединил ее с Арзаче, в лице которого Ассирия получает царя Нина и его погибшего сына, со стороны мавзолея Нина раздается гром и сверкает молния (tempo d’attacco, pezzo concertato). В дверях появляется Тень умершего царя,

объявляя его волю: Арзаче будет царствовать, но прежде должен будет принести жертву. Семирамида и Ассур, который некогда помог ей отравить царя Нина, в ужасе. Царица обращается с мольбой к тени, но голос Нина отвечает, что призовет ее к себе, когда на то будет воля богов (tempo di mezzo, stretta).

Финал, представляющий собой самостоятельную картину, открывается развернутым вводным разделом. Большое оркестровое вступление готовит хор народа, прославляющего Семирамиду, причем середину трехчастной формы образует хор жрецов во главе с Ороем. После речитатива Семирамиды следует квинтет с хором (клятва), построенный на теме хорального склада, служившей основой вариационного цикла в увертюре. Tempo d’attacco (Allegro) представляет собой наиболее действенный эпизод финала. Тема, объединяющая весь раздел, родственна первой теме вступительного хора — героического склада, с движением по звукам трезвучия. Явление Тени передано хроматическими мотивами и тремоло в оркестре. Реакцией на гром и молнию становится квинтет с хором (pezzo concertato). Тема ансамбля излагается сольно в партии Семирамиды, ее скорбный характер создается за счет «темной» тональности (as-moll) и траурного пунктира. Многократное проведение начального мотива и полный повтор всей темы уже дуэтом (вторая строфа concertato) рождают ощущение застылости, оцепенения. Особенность этого раздела в «Семирамиде» заключается в том, что здесь продолжается активное развитие сюжета. Размеренное течение лирического ансамбля, его чисто музыкальная логика нарушается вторжением драматической линии, обычно концентрирующейся в связующих разделах. Именно в pezzo concertato появляется Тень Нина. Это событие меняет ход строфической формы: после второй строфы следует дополнение, которое разрастается в довольно продолжительный связующий раздел с ариозными репликами Семирамиды, обращающейся к Тени. В гармоническом плане этот эпизод служит подготовкой заключительной строфы в одноименном мажоре, представляющей собой динамическую репризу темы с развернутой кодой.

Беспокойная мелодическая фигура в оркестре сообщает взволнованный характер всему разделу tempo di mezzo. У Семирамиды и Ассура преобладают

решительные интонации со скачками на квинту и октаву и пунктирным ритмом, у Идрено — скорее испуганный хроматический ход. Выделяется партия Тени Нина, решенная в речитативной манере на фоне тремоло струнных. Во вступительном разделе stretta стремительно восходящая тема излагается общим унисоном. Основная тема, в противовес диатонической вступительной, представляет собой восхождение с хроматизмами, она излагается поочередно парами солистов. Третья тема тоже начинается восхождением, но в целом представляет собой волну с элементами опевания. Она также излагается у солистов попарно. После репризы второй и третьей темы следует кода. В отличие от финалов «Моисея», связующие разделы центрального финала «Семирамиды» построены на разном материале, однако и здесь сохраняется тональное единство финала в целом.

Таким образом, в рассмотренных операх Россини, представляющих различные жанры, присутствуют большие финалы, организованные на основе la solita forma. В каждом случае раздел tempo d’attacco в два или три раза превосходит по объему раздел tempo di mezzo и зачастую сам по себе многосоставен. В героико-патриотической опере «Моисей в Египте», так же как и в большой опере seria «Семирамида», финалы открываются хоровыми сценами; «Сорока-воровка» демонстрирует «камерный» вариант большого финала, где хору отводится второстепенная роль. В медленных разделах Россини представляет различные формы ансамблей, но все они основаны на вариантном развитии одной темы. Это может быть ложный канон — вариантно-строфическая форма с хоровым заключением-обобщением на новом материале, как в третьем финале «Моисея и Фараона» и первом финале «Сороки-воровки», та же строфическая форма с декламационным вступительным разделом, как в первом финале «Моисея в Египте», или с развернутой кодой, как в «Семирамиде»[67].

[67] Ложный канон из четырех строф с развернутым обобщающим разделом представляет собой pezzo concertato первого финала «Магомета II» (1820), четыре строфы и заключение — секстет в финале II акта «Золушки» (1817). Три строфы ложного канона с заключением-дополнением — терцет первого финала «Отелло» (1816), второй ансамбль того же финала, квинтет, написан в двухчастной форме. Две строфы и ряд дополнений — квинтет с хором из «Девы озера» (1819), то же, с элементом развития в заключительном разделе — в терцете с хором первого финала «Пуритан» Беллини (1835).

Финал «Семирамиды» выделяется введением драматического действия в лирический раздел, который представляет тип медленного ансамбля с ладовой модуляцией из минора в мажор на одном материале — эта идея получила широкое развитие в итальянских операх после Россини. Stretta, как правило, состоит из вступительной темы, которая излагается либо у солистов, либо хоровым унисоном, как в финале «Семирамиды», далее следует сольное проведение основной темы с последующим развитием и хоровой ритурнель. Уже со времен Россини стало традицией повторять основные темы cabalette и strette с включением ритурнеля. Слова всегда повторялись вместе с мелодией, что давало возможность певцам орнаментировать мелодию, не отвлекая внимание слушателей новым вербальным содержанием [См.: Budden-1, p. 16].

Если Госсетт в цитированной выше статье говорит об идентичности музыкально-драматургической формы дуэтов и финалов в итальянской опере, с той лишь оговоркой, что в финалах разделу tempo d’attacco обычно предшествует краткий ансамбль или хор, Бальтазар корректирует эту позицию, утверждая то, что «вводный» раздел финала значительно усложняет всю форму. Действительно, финальные сцены всегда гораздо более насыщены событиями, что не может не отражаться на музыкально-драматургической структуре. Ученый пишет: «Вдобавок к вступительному хору или ансамблю, многие финалы включают дополнительную музыкально-драматическую фазу. Этот начальный раздел представляет драматическую ситуацию решительно отличную от той, которая возникнет в последующем ансамбле» [Balthazar, 1985, p. 164–165]. В самой же основной части финала «два действенных раздела дают гораздо более широкий спектр структурных и драматических возможностей, по сравнению с дуэтами». Бальтазар приводит в пример финал I акта «Армиды» с «первым действенным разделом, напоминающим tempo d’attacco дуэта с параллельными тематическими высказываниями, за которыми следует диалог, устремленный в конечном итоге к доминанте следующего раздела». «Начальная фаза драматического движения часто предшествует центральной группе разделов, — пишет Бальтазар. — В таких случаях первый действенный раздел центра превращается в связующий в

контексте всего финала. Тогда он функционирует как tempo di mezzo с использованием нескольких тем parlante для почти немедленной модуляции, чтобы придти к доминанте второго раздела» [Balthazar, 1985, p. 182–183].

Так, в рассмотренном выше финале «Семирамиды» типичной структуре предшествует не только вступительный хор, но также дополнительная фаза действия и статики: речитатив Семирамиды и квинтет с хором (клятва). Следующий раздел, который в иных условиях являлся бы несомненным tempo d’attacco, в данном случае, учитывая активное тональное движение, осуществляющее модуляцию в тональность следующего раздела, определяется Бальтазаром как tempo di mezzo, причем особого, «строфического» типа. Точно так же ученый определяет и аналогичный раздел в финале «Танкреда», когда Аменаида по очереди обращается к участникам сцены за защитой [Balthazar, 1985, p. 183–184]. Принимая во внимание сложность (порой невозможность) разграничения разделов tempo d’attacco и tempo di mezzo по музыкально-поэтическим параметрам, а также тот факт, что в рассматриваемых финальных сценах вводный раздел почти всегда будет включать дополнительные фазы развития, во избежание возможной дезориентации автор настоящей работы придерживается употребления обозначений исходя из положения в общей структуре: tempo d’attacco перед лирическим ансамблем pezzo concertato, tempo di mezzo — после.

2.3. «Код Россини» в финалах Беллини и Доницетти. В конце 1820-х и в 1830-е россиниевские идеи обновленной итальянской оперы получили продолжение в творчестве его младших современников, крупнейшими из которых были Беллини и Доницетти. «Пират» (1827) стал третьим опытом Беллини в оперном жанре. Созданная в один год с парижской редакцией «Моисея» и «Семирамидой» Россини, опера Беллини тем не менее демонстрирует оригинальные черты, в частности, в связи с решением центрального финала. И в целом, в «Пирате» композитор формирует новый стиль, в котором, как отмечает Д. Кимбелл, «пение обретает драматически значимую простоту без угрозы вторжения импровизированных колоратур» [Kimbell, 1994, p. 82].

Большим финалом завершается I действие оперы. После кораблекрушения Гуальтьеро, некогда изгнанный с Сицилии и сделавшийся пиратом, вновь оказывается на родине. Имоджена, возлюбленная Гуальтьеро, во время его отсутствия насильно выданная замуж за герцога Кальдоры Эрнесто, дает приют спасенным морякам. Третья картина I акта разворачивается во время праздника в честь вернувшегося с победой герцога. Имоджена не разделяет общей радости, поскольку она уже виделась с Гуальтьеро, который обвинил ее в измене. В свою очередь, герцог Эрнесто недоволен присутствием незваных гостей и объявляет их пленниками, но после заступничества Имоджены все же позволяет им остаться до утра. Гуальтьеро требует у Имоджены свидания и угрожает ее маленькому сыну (tempo d’attacco, pezzo concertato). Имоджена больше не в силах совладать со своими чувствами и покидает зал (tempo di mezzo, stretta, схема 10).

Картина открывается небольшим оркестровым маршем и хором воинов, которые славят своего герцога. Эрнесто отвечает воинам горделивой арией, cabaletta которой повторяет тему хора. В tempo d’attacco выделяется первый эпизод (C-dur): Герцог догадывается, что спасенные моряки являются пиратами, напряжение сцены здесь резко возрастает. На фоне стремительной восходящей оркестровой темы (пример 10) в партиях Эрнесто и Имоджены возникают более протяженные ариозные фрагменты. Как отмечает Бальтазар [Balthazar, 1985, p. 507–508], этот раздел беллиниевского финала отличается тональной устойчивостью: после всякого отклонения возвращается C-dur, и лишь в последних девяти тактах происходит подготовка тональности квинтета.

В основе pezzo concertato лежит идея ложного канона. Но, в отличие от канонов Россини, у Беллини тема сразу дана с контрапунктом. В противовес абсолютному музыкальному согласию, как это было у Россини, Беллини стремится с самого начала вывить эмоциональную разнонаправленность характеров. Основная тема квинтета с хором экспонируется в партии Гуальтьеро, который назначает Имоджене ночное свидание (пример 11); в это же время скупой контрапункт к романсовой теме образует партия Эрнесто, обуреваемого сомнениями и подозрениями в измене. Затем к ним присоединяется Имоджена со

вторым проведением основной темы — она умоляет Гуальтьеро поскорее скрыться и спасти свою жизнь. Подголоски в мужских партиях становятся более развитыми, образуя имитации. Третье проведение звучит в одноименном мажоре. Тему излагают Имоджена и Аделе, партии всех солистов образуют полифоническую ткань квинтета, здесь же к солистам присоединяется хор. Вторая часть ансамбля, в которой задействованы все участники, целиком проходит в мажоре. Мелодию ведут Имоджена и Эрнесто, у хора и солистов возникают переклички краткими речитативными репликами на этом фоне. Форму в целом можно обозначить как строфическую с кодой, причем по ладовому признаку над строфичностью надстраивается двухчастная.

После краткого tempo di mezzo, в котором происходит подготовка новой тональности (b-moll), Имоджена начинает следующий раздел стремительной темой с характерным для strette подстегивающим ритмом и постепенно восходящей мелодикой. Хоровой ритурнель представляет собой единую волну crescendo. Так же — в виде четырехкратного проведения темы с постоянным нарастанием звучности — решен ритурнель в stretta финала «Магомета II» Россини. В репризе хоровой раздел расширен за счет элементов основной темы.

И основная тема медленного ансамбля, и первая тема stretta проникнуты ярким мелодраматизмом, который выявляется в романсовой основе мелодики и в минорной окраске. Правда, несмотря на то, что уже в первой строфе pezzo concertato Беллини соединяет различные тексты и различные эмоции, музыкально эмоциональный контраст пока не находит рельефного выражения. В плане формы Беллини наследует идеям Россини — он вводит уже ставшую типичной структуру stretta с сольной темой и хоровым ритурнелем, а также с излюбленным россиниевским приемом фактурно-динамического crescendo. В pezzo concertato Беллини придерживается строфической структуры, которая, наподобие аналогичного раздела «Семирамиды», содержит три строфы с переходом из минора в одноименный мажор. Однако эта структура усложнена заключительной частью, о которой речь пойдет ниже.

В финале I акта «Сомнамбулы» (1831) жители села с изумлением находят Амину спящей в доме графа Родольфо (tempo d’attacco, pezzo concertato). Разгневанный жених Амины Эльвино заявляет, что свадьбы не будет (tempo di mezzo, stretta; схема 11). Финал открывается хором крестьян. Раздел tempo d’attacco, построенный на тревожно-трепетной оркестровой теме, включает отдельные реплики Эльвино, Лизы, Амины и хора. Дальше соло Амины перерастает в pezzo concertato. Тема в Es-dur (пример 12) становится основой для последующих имитаций ложного канона. Второе проведение поручено Эльвино, контрапункт звучит у Амины. В третьей строфе канон «удваивается» — тему в два голоса ведут Лиза и Тереза, имитационные подголоски звучат у дуэта Амины и Эльвино. Следующее построение ансамбля начинается как дополнение или кода, но достигает масштабов самостоятельной части с репризой и небольшой кодой. Эта заключительная часть ансамбля звучит tutti, при этом ведущую роль получает партия Эльвино.

В tempo di mezzo рисунок оркестровых фигураций напоминает о фигурациях первого раздела, но здесь, когда Альвино объявляет свою волю, тревожно-растерянный характер сменяется импульсивно-наступательным. Тема stretta излагается дуэтом Амины и Эльвино с гармонической поддержкой остального ансамбля. После краткого хорового ритурнеля следует реприза и кода.

Таким образом, strette финалов двух вышеназванных опер Беллини открываются непосредственным изложением темы соло или дуэтом, в отличие от вышерассмотренных strette Россини, в которых основной теме предшествует достаточно развернутый вступительный раздел. Что касается медленных разделов, то, наряду с уже традиционной в операх Россини формой ложного канона, Беллини находит иное решение. В финалах concertato форма медленного ансамбля перекликается с формой каватины в ариях[68]. Очевидно, что pezzi

[68] Как отмечает Д. Кимбелл, если у Россини господствовал цепной принцип, при котором последовательно раскрывался, достигая своей кульминации, ряд вариантов основной музыкальной идеи, то начиная с «Пирата» Беллини утверждается иная структура (lyric form), включающая черты репризности. В ее основе — две строфы текста, а всю форму можно определить как двухчастную с включением и кодой, как правило, построенной на новом

concertati обеих рассмотренных опер построены по одному принципу — в строфической форме с заключительной частью на новом материале после третьей строфы. С точки зрения синтаксиса эта часть может быть расценена как дополнение, проведенное дважды, за которым следует кода. В музыкально-эмоциональном плане оно служит лирическим обобщением, в котором соединяются все солисты и хор. Дж. Бадден обозначает такой раздел английским словом groundswell [Budden-1, p. 19], имеющим несколько значений, каждое из которых в какой-то степени отражает суть приема[69]. Во-первых, идея волны просматривается на разных уровнях, и, прежде всего, в мелодическом рисунке тематического материала. Во-вторых, в последнем звене pezzo concertato, как правило, снимаются интонационные и ритмические конфликты. В третьих, именно здесь вводится полный, так что весь состав объединяется в настоящем лирическом экстазе, будто в кульминационной зоне ансамбля происходит отрыв от всех противоречий земной жизни.

Термин groundswell был принят другими исследователями, в том числе итальянскими [См.: Carnini; Kerman, Grey]. Пока не найден русскоязычный аналог[70], можно называть такой заключительный раздел pezzo concertato «лирическим обобщением». Охваченные общим эмоциональным порывом, солисты и хор дважды проводят материал дополнения, и в этом нагнетании эмоции есть что-то общее с россиниевским crescendo. По образцу излюбленного Россини приема, характерного прежде всего для strette, можно назвать повторение заключительного построения в pezzo concertato «беллиниевским crescendo». Если в «Пирате» в роли повторяемого построения выступал четырехтакт, то в «Сомнамбуле» это построение достигает десяти тактов (пример 13). В основе

материале и переходящей в завершающую каденцию. Реприза обычно включает третью и четвертую фразу экспозиции в орнаментированном виде. После репризы следует кода, чаще всего состоящая из многократных проведений одной фразы. Для коды характерны повторы слов, более импульсивная ритмика и учащенная смена гармоний [См.: Kimbell, 1985, p. 85, 312].

[69] Groundswell (*англ.*) — 1. донная волна; 2. широкая общественная поддержка; 3. массовый энтузиазм.

[70] Среди отечественных исследователей на подобные «расширенные кадансы-дополнения, нередко по размеру превосходящие стадию экспонирования материала», правда уже на примере творчества Верди, обращает внимание М. Р Черкашина, называя их «звучащими “стоп-кадрами”» или «озвученными ферматами» [Черкашина, 1990, с. 119].

лирического беллиниевского crescendo лежит построение, которое в синтаксическом плане представляет собой повторенный период единого строения (или предложение), организованный как структура дробления с замыканием, а в отношении гармонии его первые фразы, как правило, основаны на автентических оборотах, в то время как середина зачастую представляет секвенционное развитие.

Композиторская индивидуальность Доницетти впервые ярко себя проявляет в опере «Анна Болейн» (1830). Финал I акта начинается после дуэта жены Генриха VIII Анны Болейн с вернувшимся из изгнания Ричардом Перси. Когда Ричард переходит от просьб о свидании к угрозам, на защиту королевы встает вышедший из укрытия придворный музыкант Сметон, также влюбленный в Анну. Завязывается поединок, прерываемый появлением короля, который созывает придворных и бросает Анне обвинение в измене. В этот момент с груди Сметона падает медальон с ее портретом — таким образом, измена становится очевидной для всех присутствующих (tempo d’attaco, pezzo concertato). Король приказывает арестовать Сметона, Перси, Анну и ее брата Рошфора (tempo di mezzo, stretta).

После очень насыщенного и напряженного tempo d’attacco секстет (pezzo concertato) открывает сольная строфа Анны, взывающей к милости короля. Вторая тема — грозный ответ Генриха — будучи написанной в одноименном миноре, контрастна по характеру. Таким образом, в самом начале представлено столкновение характеров, которое смягчается дальнейшим развитием ансамбля. Длительное нагнетание доминанты возвращает мажорное наклонение — здесь, наконец, право голоса получают другие участники действия, так что только в заключительной части pezzo concertato образуется полифоническая фактура. В целом форма pezzo concertato выстраивается нетривиально — после двух контрастных сольных строф следует предыкт, который приводит не к новому разделу, а к ряду дополнений и коде. Краткий раздел tempo di mezzo сменяет stretta типичной структуры.

В «Лючии ди Ламмермур» (1835) большим финалом завершается II акт. В замке Равенсвуд готовится помолвка Лючии с лордом Артуро Баклоу. Лючия не давала согласие на этот брак, но после того как все письма ее возлюбленного

Эдгардо были перехвачены, а вместо них брат Лючии Энрико показал ей подложное письмо с известием о женитьбе Эдгардо, Лючия вынуждена была согласиться на брак с лордом Баклоу. После праздничного хора наступает момент подписания брачного контракта. Как только документ подписан, в зале появляется Эдгардо (tempo d’attacco, pezzo concertato). Капеллан Раймондо показывает ему договор, который приводит Эдгардо в ярость. Энрико и его приспешники обнажают мечи, но Раймондо предотвращает кровопролитие. Эдгардо бросает кольцо, подаренное Лючией, и покидает зал (tempo di mezzo, stretta, схема 12).

Картина открывается праздничным хором гостей. Между двумя хоровыми строфами звучит победно-героическая каватина лорда Баклоу. В tempo d’attacco беседу Артуро с Энрико сопровождает изящная, очень «светская» оркестровая тема, которая возвращается в разделе tempo di mezzo (пример 14). Насыщенность событийного ряда приводит к усложнению связующих разделов: в tempo d’attacco выходу Лючии сопутствует новая оркестровая тема, отражающая подавленное состояние героини. Выделяется также эпизод после внезапного появления Эдгардо, представляющий собой сцену с краткими репликами солистов и хора, передающими общее состояние шока от неожиданного поворота событий.

Pezzo concertato начинается дуэтом Энрико и Эдгардо (пример 15). В основной теме, благодаря уравновешенности мелодического рисунка и размеренности ритма, ощущается танцевальный характер. Второе проведение звучит у Лючии и Раймондо, оно усложнено контрапунктами в партиях Энрико и Эдгардо. Вторая часть pezzo concertato представляет собой образец заключительного лирического обобщения (groundswell). Здесь к квартету солистов присоединяются наперсница Лючии Алиса и Артуро, а также хор. Новая тема, в противовес первой, основана на триолях, что сообщает ей большую плавность и певучесть. Начало темы излагается у Энрико, в то время как хор выполняет скорее гармоническую функцию, как и партии Алисы и Артуро; во втором предложении инициатива переходит к Лючии и Эдгардо, завершающим основную мелодию октавным унисоном. Учитывая то, что основная часть раздела также представляла собой изложение темы и ее повтор (правда, варьированный),

и тот факт, что по масштабу она сопоставима с построением groundswell (16 и 10 тактов соответственно), в целом pezzo concertato второго финала «Лючии» образует весьма стройную двухчастную композицию (aa'bb).

Tempo di mezzo разворачивается еще интенсивней, чем tempo d'attacco. Раздел открывается настойчивым унисоном струнных и воинственной репликой Энрико и Артуро, требующих от Эдгардо покинуть церемонию, после чего возвращается первая тема из tempo d'attacco. Вслед за речитативной сценой, в которой Эдгар узнает, что Лючия подписала брачный договор, звучит его гневное ариозо, приводящее к общей stretta. Основная тема, стремительная, с подстегивающим ритмом, излагается мощным унисоном мужских голосов (Артуро, Энрико, Раймондо и хор) в простой двухчастной форме. Вторая тема, гораздо менее резкая, звучит в октавном унисоне у Лючии и Эдгардо, также образуя простую двучастную форму, но вдвое большего масштаба. Завершает stretta обширная кода, в которой возвращается первая тема.

Таким образом, финал II акта «Лючии ди Ламмермур» отличается значительным размахом, вызванным насыщенностью событийного ряда и высоким уровнем драматического напряжения. На структуре финала это отразилось предельным усложнением разделов tempo d'attacco и tempo di mezzo. Причем последний, вопреки обычным пропорциям, в данном случае приобрел небывалые масштабы. Сохраняется россиниевская традиция построения связующих разделов на одной теме. В секстете с хором Доницетти использует более новую идею двухчастной формы, несколько упрощенной, по сравнению с рассмотренными pezzi concertati Беллини, отличающейся устойчивым равновесием в пропорциях. Необычна stretta с элементами репризы в коде.

Гораздо более оригинально решение финала II акта в написанной для парижской сцены опере «Фаворитка» (1840). В саду королевского дворца Алькасар во время празднования победы испанского войска над маврами король Кастилии Альфонс XI сообщает о намерении сделать свою возлюбленную Леонору ди Гусман королевой. Внезапно входит настоятель монастыря Святого Иакова Компостельского Балтазар с папской буллой, согласно которой король

должен порвать отношения с фавориткой и восстановить в правах законную супругу (tempo d’attacco, pezzo concerato). В случае неповиновения король будет предан анафеме (tempo di mezzo, stretta; схема 13).

Финальной сцене предшествует парадный балетный дивертисмент, после которого отпадает необходимость в дополнительных вводных разделах наподобие праздничного хора, а функцию tempo d’attacco выполняет речитативная сцена. Pezzo concertato открывается патетичной речью Балтазара, осуждающего короля. Тема его развернутого соло противопоставлена всему последующему развитию, образуя самостоятельную часть. Следующее построение передает реакцию героев, их смятение и страх: изложенная в партиях Альфонсо и Леоноры, вторая тема постепенно подхватывается всем составом (квинтет с двойным хором), в структурном плане образуя простую двухчастную форму. Таким образом, в целом форма pezzo concertato значительно отличается от всего рассмотренного ранее — здесь нет и намека на строфичность. Скорее можно говорить о контрастно-составной форме, где первая часть представлена соло Балтазара в b-moll (пример 16), а вторая, которую можно назвать основной, — мажорной темой квинтета в простой двухчастной форме с дополнением (в Ges-dur, пример 17).

Таким образом, в pezzo concertato второго финала «Фаворитки» традиционная устойчивость и четкая завершенность ансамбля уступают место более сложной форме, органично вписывающейся в сквозное строение сцены. Еще своеобразней решены заключительные разделы финала. После угрозы Балтазара следует быстрый ансамбль (Vivace), по месту в структуре сцены — stretta, однако отличающийся от strette тревожным характером, имитационным изложением темы и абсолютным господством минора (пример 18). Далее следует уже настоящая stretta с темой гимничного характера, которую исполняет Балтазар, а затем подхватывает ансамбль и хор. Таким образом, Доницетти в этом финале отходит от строгой структуры la solita forma, представляя в финале два быстрых раздела, и, к тому же, дает оригинальное решение медленному ансамблю.

Более традиционно решен третий финал «Фаворитки». В тронном зале король приветствует Фердинанда, одержавшего победу над маврами. В награду

Фердинанд просит руки Леоноры и король соглашается, поскольку это сразу решает проблему отношений с фавориткой в глазах папы. Альфонс посвящает юношу в рыцари ордена Святого Иакова и жалует графский титул. Министр короля дон Гаспар и придворные недовольны решением короля и игнорируют нового графа. Наконец Фердинанд узнает, что Леонора — фаворитка короля (tempo d'attacco, pezzo concertato). Разгневанный, он отказывается от титула и покидает дворец (tempo di mezzo, stretta, схема 14).

Сцена открывается маршеобразным хором придворных, возмущенных внезапным возвышением Фердинанда. Далее следует ариозо Фердинанда и речитативная сцена, в которой герой узнает о своем бесчестии. Pezzo concertato, написанное в сложной двухчастной форме, передает сочувственную реакцию окружающих. Первая тема романсового склада излагается сольно в партии короля. Ответное построение, в котором доминирует дон Гаспар, образует вторую часть простой двухчастной формы. Вторая крупная часть pezzo concertato, написанная в одноименном мажоре (D-dur), также представляет собой простую двухчастную форму, на этот раз — с включением (aaba'). Ее основная тема, тоже романсового склада, но отмеченная более широким дыханием, поручена Леоноре и Фердинанду. Таким образом, как во втором финале «Лючии ди Ламмермур»[71], квинтет с хором написан в сложной двухчастной форме, правда, здесь — с ладовым контрастом. В кратком разделе tempo di mezzo преобладает речитатив. Особенность stretta заключается в том, что реприза основной темы начинается в тональности Es-dur при основной тональности C-dur (схема 14) — Доницетти здесь повторяет тональный план stretta первого финала «Севильского цирюльника».

Переняв у Россини структуру la solita forma, Беллини и Доницетти в центральных финалах своих опер демонстрируют иное ее наполнение. Они отходят от тональной замкнутости, характерной для Россини. Построение связующих разделов на одной теме тоже перестает быть правилом. На примере

[71] По такому же принципу построен секстет второго финала «Марии Стюарт» (1835) — в двухчастной форме, где вторая часть вырастает из дополнения к первой теме, причем в теме второй части более ясно выявляется вальсообразный характер. В двухчастной форме со второй частью в одноименном мажоре написан квинтет первого финала «Торквато Тассо» (1833).

рассмотренных финалов можно говорить о типизации формы stretta, утвержденной еще в операх Россини. Однако главный интерес представляет лирический раздел финала — pezzo concertato. Именно здесь завоевания нового поколения композиторов оказались наиболее радикальными. «Ложному канону Беллини и Доницетти предпочитали последовательность двух тем, отсылающих к двум строфам первой части арии, — пишет Дж. Бадден. — Первая исполняется одним певцом, затем, возможно, двумя другими, вторая, в которой присоединяется весь ансамбль, дает композитору возможность показать мастерство голосоведения и достижения богатого звука» [Budden-1, p. 19]. В большей степени это относится к Доницетти, стремившегося к дальнейшему освобождению формы pezzo concertato с отходом от строгой уравновешенности строфической или двухчастной и подчеркиванием разительного контраста настроений участников ансамбля. К завоеваниям Беллини Бадден относит «длинные волны развития», как в первых финалах его опер «Пират» и «Сомнамбула» или во втором финале «Лючии ди Ламмермур» [См.: Ibid.].

3. Франция: большие финалы большой оперы

Влияние итальянских оперных традиций XVIII–XIX веков было слишком велико, чтобы их могли избежать композиторы других национальных школ, и la solita forma, как один из важнейших атрибутов итальянской оперы, не исключение. Создатели немецкой национальной оперы, Вебер и Вагнер, отдали дань la solita forma в финалах «Эврианты» (II) и «Тангейзера» (I, II)[72]. Однако в гораздо большей степени идея центрального финала типичной структуры прижилась на французской почве.

В большой французской опере россиниевская модель еще прочнее соединилась с национальной традицией декоративно-церемониальных сцен. Уже

[72] Заключительные сцены I и II актов «Лоэнгрина», представляя собой кульминационные зоны конфликта в условиях масштабных массовых сцен с обилием ансамблей, также являются центральными финалами по сути.

финальные дивертисменты tragédie lyrique, включающие сольные высказывания, хоры и танцы, могли служить для показа церемоний. Более того, в операх Люлли размеренное течение этих церемоний порой нарушалось вторжением извне. Так, центральный финал «Кадма и Гермионы» (1673) представляет собой жертвоприношение богу Марсу: он открывается маршем, дальше следуют речитативы Верховного Жреца с хоровыми ответами, священный танец. Драматический перелом осуществляется в момент появления Марса, который разбивает жертвенный алтарь, требуя от Кадма новых подвигов. Еще отчетливей драматичная сцена сквозного развития формируется в финале I акта «Армиды» (1686).

Стремление к показу эффектных картин официальных церемоний приобрело новый оборот в оперном спектакле XIX века[73]. Еще до утверждения классического жанра большой французской оперы на сцене Opéra de Paris шли произведения, поражающие грандиозностью масштабов и актуальностью сюжета, такие, как «Фернан Кортес» Спонтини (1809). В трехактной опере первый финал представляет массовую сцену в языческом храме Мехико, а финал II акта — сопровождаемый маршем и танцами торжественный акт выплаты контрибуции мексиканским царем Монтезумой испанскому завоевателю Кортесу[74].

Одним из первых образцов большой французской оперы является, как известно, «Немая из Портичи» Обера (1828). Каждый из пяти актов завершается развернутым массовым финалом, порой с участием нескольких хоров (хор рыбаков и хор заговорщиков в финале IV акта). По россиниевской модели центрального финала разворачивается заключительная сцена I акта[75]. Ликование народа в день свадьбы испанской принцессы Эльвиры и сына неаполитанского вице-губернатора Альфонсо омрачается появлением простолюдинки Фенеллы, которую некогда любил Альфонсо, и чья дальнейшая судьба была ему неизвестна.

---

[73] О финалах французской оперы второй половины XIX века см.: Приложение 2.

[74] Финальные сцены «Фернана Кортеса» знаменуют собой важный шаг в формировании романтической оперы. Как отмечает М. Р. Черкашина, стилистика подобных хоровых и танцевальных эпизодов «нарушает нормы классицистского “единства слога”»: «Так намечается путь к романтическому “разноязычию” как средству воссоздания разнонациональной исторической среды» [Черкашина, 1986, с. 23].

[75] Для наглядности при анализе французских опер используется итальянская терминология.

Эльвира просит своего молодого супруга покровительствовать бедной девушке, Альфонсо же при виде Фенеллы приходит в замешательство (tempo d'attacco, pezzo concertato). Он признается во всем Эльвире, а Фенелла, узнав в женихе своего возлюбленного, убегает (tempo di mezzo, stretta, схема 15).

Финальной сцене предшествует свадебный хор. В разделе tempo d'attacco выделяется ликующее соло Эльвиры в характере кабалетты — та же тема будет звучать и в разделе tempo di mezzo. Общее удивление при виде несчастной Фенеллы и смущенного Альфонсо находит выражение в квартете с двойным хором (солдаты и народ). Этот лирический раздел (pezzo concertato), будучи очень небольшим по объему (всего 49 тактов в размере 3/8), построен в форме периода неповторного строения с развернутым дополнением. Основная тема проводится в антифонной манере — первое предложение поочередно у Эльвиры и Альфонсо, последующие — с участием хоров (пример 19). В конце периода и в дополнении ансамбль объединяется. В эмоциональном плане в pezzo concertato царит абсолютное единодушие, в музыкальном — подчеркнутая статичность, достигаемая за счет перекличек-повторов и тонического органного пункта.

Построение ансамбля в манере эхо является характерным признаком французской оперной традиции. Как известно, итальянский тип многочастной арии не смог утвердиться во французской опере, где на протяжении века в сольных номерах господствовала строфическая форма, и самыми распространенными жанрами оставались романс и куплеты. В ансамблевых формах строфический принцип нередко отзывался эффектом эхо. Г. Строн приводит целый ряд примеров подобного приема [См.: Straughn, p. 21][76].

Примечательно, что после tempo di mezzo подряд следуют два быстрых раздела: в первом доминируют солисты — прежде всего Эльвира с темой, построенной на фанфарных интонациях, во втором инициативная роль отводится хору солдат, причем оба построения решены с характерными для strette репризами. Таким образом, первый финал «Немой из Портичи» роднит с итальянскими образцами того же времени наличие всех характерных признаков la

[76] В частности, дуэт Фиде и Берты из I акта «Пророка» и хор из III акта «Африканки» Мейербера.

solita forma, тональная замкнутость (от ариозо Эльвиры в tempo d’attacco до stretta), а также общий тематизм в связующих разделах. Pezzo concertato, несмотря на скромные масштабы и отсутствие эмоциональных контрастов, выделяется беспрецедентным ладовым решением: после основного периода в A-dur следует дополнение в одноименном миноре! Еще одной особенностью структуры является включение «альтернативной» stretta.

К ранним образцам большой французской оперы относится и «Вильгельм Телль» Россини (1829), в котором композитор демонстрирует иной характер финальных сцен, по сравнению с примерами из его итальянских опер. Все финалы «Вильгельма Телля» представляют собой масштабные массовые сцены, но по принципу финала concertato строится первый финал оперы. Народный праздник нарушается появлением австрийского капитана Геслера, преследующего пастуха Лейтхольда, которого успел увезти Телль (tempo d’attacco, pezzo concertato). В ответ на требование австрийского офицера Рудольфа назвать имя человека, посмевшего спасти Лейтхольда, швейцарец Мельхталь призывает народ молчать (tempo di mezzo, stretta, схема 16).

Tempo d’attacco представляет собой драматичную хоровую сцену — народ в ужасе возносит мольбы к небу; маршевая тема, сопутствующая высказываниям Рудольфа и хора солдат, чередуется с взволнованными оркестровыми мотивами, сопровождающими реплики народа. После сообщения Гедвиги и Джемми о спасении Лейтхольда лирическое осмысление событий находит выражение в квинтете с двойным хором (pezzo concertato), решенном в простой двухчастной форме с кратким вступительным разделом, переводящим в новую тональность (G-dur). При полном господстве ведущей лирической темы, в насыщенном ансамбле выделяются индивидуализированные партии отдельных персонажей, в частности — энергичные реплики Рудольфа. Материал второй части pezzo concertato (пример 21), продолжающей характер первой, проводится дважды, так что в этом финале можно говорить о предвосхищении беллиниевского groundswell, однако полного лирического единодушия так и не наступает, поскольку сохраняется противостояние Рудольфа и австрийских солдат с швейцарцами, выраженное в

контрасте речитативной манеры и кантилены. В tempo di mezzo возвращается маршевая тема из первого раздела. Масштабная stretta основана на двух темах. Первая — сольная, излагается сначала у Рудольфа, потом у Джемми. Вторая тема — хоровая, ее трехкратное проведение образует волну россиниевского crescendo. После ритурнеля следует реприза обеих тем и кода.

На такую схему опирается и Галеви в третьем финале «Иудейки» (1835). III акт оперы является поворотным в развитии интриги, представляя собой промежуточную развязку. На празднике в императорском дворце разворачивается сцена скандального разоблачения принца Леопольда, выдававшего себя за еврея, чтобы тайно встречаться с Рахилью (tempo d’attacco, pezzo concertato). Кардинал осуждает Рахиль, ее отца Элеазара и принца Леопольда на казнь (tempo di mezzo, stretta, схема 17).

Финал открывается хором, прославляющим Леопольда как победителя гуситов. В tempo d’attacco рядом с царственным соло Евдоксии, величавым и виртуозным, особенно остро воспринимается сопровождаемое вихревым оркестровым пассажем вторжение Рахили, раскрывающей обман Леопольда. Секстет с хором отличается масштабами (85 тактов). Начало построено в духе россиниевских pezzi concertati — мелодия сольной строфы Леопольда повторяется у Евдоксии на манер ложного канона. Дополнение ко второй строфе вырастает в развернутую среднюю часть с отклонениями в родственные тональности (g-moll, c-moll), подготавливающую динамическую репризу основной темы в звучании всего ансамбля. Однако это единение оказывается мнимым: за репризой основной темы следует еще одно построение, которое можно было бы определить как дополнение, если бы не слишком сильный контраст. Неожиданно pezzo concertato переходит из области чисто музыкальной в драматическую — на первом плане оказываются ариозные реплики Элеазара, в высокой тесситуре, насыщенные хроматизмами. Смена плана подчеркивается тонально — эта часть сцены звучит в диезных тональностях — fis-moll, cis-moll. Заключает ансамбль кода в основной тональности, насыщенная каденционными элементами в сольных партиях. Таким образом, Галеви выстраивает весьма специфическую форму pezzo concertato, в

которой соединяются черты строфической и трехчастной с контрастным дополнением и кодой. В современных постановках средняя часть ансамбля (перед репризой основной темы) купируется, а в некоторых постановках сокращается весь раздел pezzo concertato.

Tempo di mezzo в первом издании даже имеет особый подзаголовок — «Проклятие». Основное место в этом разделе занимает развернутое ариозо Кардинала. Размахом отличается и stretta, в которой также присутствует трехчастность: контрастом к энергичной основной теме (g-moll) служит соль-мажорный хорал в исполнении солистов без хора. Таким образом, финал III акта примечателен не только своими масштабами, но также неожиданным решением лирического раздела и stretta, которая завершается в миноре.

Иначе решен большой финал I акта, где Галеви отходит от четырехчастной схемы. На площади Констанцы празднуется победа принца Леопольда над гуситами: народ встречает процессию императора Сигизмунда (хор). Мэр города, увидев на улице Элеазара и Рахиль, решает, что евреям не место на христианском празднике, и натравляет на них толпу (хор f-moll). Следующий эпизод ознаменован появлением Леопольда, который встает на защиту евреев, после чего следует единственный медленный раздел финала — квартет, завершающий первую половину сцены. Дальше вновь звучит фанфара, открывавшая финал, и внимание толпы переключается на процессию. В хоре с квартетом две группы поющих уже никак не взаимодействуют, будто не слышат друг друга (пример 22). Заключительный раздел сцены — молитва-прославление, исполняется теми же людьми, которые только что готовы были расправиться с беззащитными Элеазаром и Рахилью (схема 18).

Итак, в I акте «Иудейки» Галеви свободно обходится без традиционной структуры, нетривиальным и очень убедительным образом выстраивая сцену, наделенную основными признаками большого финала — многофигурностью, конфликтным противостоянием сторон, церемониальностью. Однако в финале III акта, который действительно являющется центральным, поскольку в нем задействованы все герои драмы, а конфликт носит многосторонний характер

(здесь и любовная линия, и религиозное противостояние), Галеви обращается к типичной структуре, правда, с весьма своеобразным наполнением.

То же можно сказать и о финалах «Гугенотов» Мейербера (1836). Если заключительные сцены I акта близки россиниевской модели, не считая того, что построенный в имитационной манере секстет с хором переходит в stretta минуя tempo di mezzo, то в III акте композитор создает оригинальную конструкцию. Драматическое напряжение первого раздела, в котором дуэль Рауля и графа де Сен-Бри перерастает в массовое столкновение гугенотов и католиков, снимается свадебным хором кортежа принцессы Маргариты. Но потом и сам хор оказывается ареной для конфликта: наряду с голосами беспечных гуляющих, в этом разделе вступает хор гугенотов, не желающих участвовать в празднике — Мейербер рельефно показывает враждующие стороны.

Почти все рассмотренные произведения в жанре большой французской оперы, к которым следует отнести также «Фаворитку» (о ней речь шла в разделе о финалах Беллини и Доницетти), включают в себя не один больший финал. Такая закономерность является следствием, с одной стороны, многоактной структуры опер, с другой — грандиозного исполнительского состава, задействованного в спектаклях. При этом, если один из финалов, как правило, представляет собой свободную композицию с большой ролью хора (например, первые финалы «Иудейки» и «Гугенотов», второй финал «Вильгельма Телля»), то по крайней мере один из финалов построен по принципу la solita forma, пусть даже весьма своеобразно трактованной[77].

---

[77] Вероятно, самым оригинальным большим (во всех отношениях) финалом во французской опере 1830-х является финал I акта (в веймарской редакции — II акта) «Бенвенуто Челлини» Берлиоза (1838): 20-минутная картина римского карнавала, в вихрь которого вовлекаются остроумный квартет, эксцентричная пантомима и пламенные хоры. Действие разворачивается в направлении к кульминации праздника — шествию со свечами (мокколи), по традиции завершающему римский карнавал. Во время «галопа мокколи» происходит поединок, в котором Челлини убивает Помпео. Вопреки итальянской традиции, решающее событие не приводит к pezzo concertato: герои своей реакцией не в силах удержать стремительный ход карнавала. В самобытной композиции финала только заключительный хор с многократным проведением унисонной темы можно атрибутировать как stretta, напоминающую россиниевские образцы.

Итальянский след в большой французской опере легко объясняется тем, что ее авторы не понаслышке были знакомы с традициями итальянского музыкального театра. Итальянские оперы писали Галеви, Мейербер[78], не говоря уже о Россини и Доницетти. Таким образом, большая французская опера подхватывает итальянскую идею четырехчастного финала, но вместе с тем, отчасти опираясь на эту гибкую схему, создает оригинальные сценарии финальных сцен. В целом, отличительными чертами французской вариации la solita forma являются:

- важная роль церемониального начала, ведущая к укрупнению масштабов финала, особенно его первого раздела;
- усложнение личной драмы политическим или религиозным противостоянием;
- значительный удельный вес хоровых высказываний с акцентом на дифференциации хоровых групп.

4. На подступах к операм Верди

4.1. «Сафо» Пачини и «Бандит» Меркаданте — новый масштаб finale centrale. На рубеже 1830-х и 1840-х непосредственными предшественниками и старшими современниками Верди на итальянской сцене выступают два композитора — Джованни Пачини и Саверио Меркаданте. В опере Пачини «Сафо» (1840) большим финалом завершается II акт (часть) — «Ночь Фаона»[79]. В храме Аполлона на Левкаде совершается бракосочетание Фаона и Климены, дочери верховного жреца Алькандра. На церемонии появляется приглашенная

[78] «Клари» Галеви (1828) была впервые представлена в парижском Théâtre-Italian, итальянские оперы Мейербера ставились в Падуе («Ромильда и Констанца, 1817), Турине («Узнанная Семирамида», 1819), Венеции («Эмма ди Ресбурго», 1819; «Крестоносцы в Египте», 1824).

[79] В оригинальной 3-актной версии. В издании с французским переводом опера получила более дробную структуру (5 частей) и финальная картина оказалась выделенной в самостоятельную часть (III), притом что в обозначении номеров финал все равно назван вторым. Финал поделен на 4 номера (№ 9 — Coro dell’Imeneo e ballabile, № 10 — Scena e finale, № 11 — Largo del finale 2do, № 12— Seguito e stretta del finale 2do). См: *Pacini G.* Sapho: opéra en cinq actes. Paroles français de L. Danglas. Partition, chant et piano. Paris: E. Gérard, Milan: Ricordi, 1871. Pl. C. M. 10594.

Клименой Сафо, чтобы спеть для гостей. К своему удивлению и радости Сафо видит в храме Фаона, ее возлюбленного (tempo d’attacco, pezzo concertato). Узнав, что Фаон — жених Климены, Сафо приходит в ярость и разрушает алтарь Аполлона, вызывая осуждение гостей (tempo di mezzo, stretta, схема 19).

С одной стороны, свадебный хор в начале финала, занимающего всю 2-ю картину акта, представляет собой типичный вариант вводного раздела празднично-декоративного плана, который обычно предваряет основные разделы la solita forma. Однако в «Сафо» этот раздел усложнен действенным эпизодом: в средней части хора разворачиается сцена бракосочетания с благословением Алькандра и клятвой молодоженов. При этом в музыкальном плане весь раздел образует динамичное музыкальное целое с ощутимым влиянием инструментальных форм, поскольку вторая тема (тема хоровых сопрано), в экспозиционной части звучавшая в тональности доминанты (G-dur), в репризе подвергается тональному подчинению и излагается усиленным составом (с альтами и тенорами) в C-dur. Материал середины, выделенный тонально (As-dur), также интонационно связан со второй темой хора. Что касается базовых разделов la solita forma, то, на манер финалов Россини, tempo d’attacco и tempo di mezzo основаны на одном оркестровом мотиве. Главный интерес финала «Сафо» представляют pezzo concertato и stretta. Во-первых, исключительными масштабами (121 и 225 тактов соответственно), во-вторых, изобретательностью музыкальной организации. Лирический раздел открывается соло Сафо, которое вполне могло быть adagio самостоятельной арии за счет развернутого оркестрового вступления и двухчастной формы с большой кодой. В основе соло — две темы, первая (тема a, пример 24) — скорбного характера, с аккомпанементом в духе траурного шествия (b-moll), вторая (тема b, пример 25), проникнутая любовным восторгом, — более развитая и изысканная по мелодическому рисунку (Des-dur).

Следующее построение открывается дифференцированными репликами других солистов, выражающих отношение героев к откровению Сафо (Феон осознает свою ошибку, Климена потрясена вестью о том, что ее жених был связан с Сафо, Алькандр, настоявший на свадьбе Климены и Феона, сокрушается из-за

неожиданного удара судьбы), при этом доминирующую роль получает тема Феона (тема c, B-dur). В тот момент, когда в развитие включается весь состав (септет и хор), появляется новая мелодическая идея (тема d), которая на гребне фактурно-динамического нарастания приводит к повтору каденции первого соло Сафо. Все построение проводится еще раз в динамизированном варианте, так что в целом образуется лирическое обобщение (groundswell) на манер Беллини. Особенность pezzo concertato заключается не только в чрезвычайной протяженности этого эпизода, но и в редком многообразии тематизма. Примечательно возвращение темы из первой части раздела в заключении, а также то, что после обстоятельного эпизода tutti следует столь же масштабная кода, включающая даже фрагмент a cappella.

Stretta финала «Сафо» представляет собой конфликтное противопоставление главной героини окружающим, так что тональный план, основанный, как и в свадебном хоре, на сонатной идее контраста с последующим подчинением, здесь выполняет драматическую функцию, поскольку после первой темы, излагаемой мужскими голосами (Des-dur), и общего ритурнеля, вторая тема (соло Сафо), контрастирует не только фактурой и регистром, но и тональностью (B-dur). После второго ритурнеля тема Сафо проводится уже tutti в Des-dur, хотя в коде все-таки утверждается вторая тональность (B-dur). Таким образом, музыкальное строение и concertato, и stretta отличается необыкновенной изобретательностью, которая проявляется и в мелодическом изобилии лирического раздела, и в тональных планах. Если pezzo concertato в целом строится по традиционному плану перехода из минора в одноименный мажор, то stretta представляет собой редкий образец тональной разомкнутости. Однако такое решение отнюдь не случайно. Благодаря ему осуществляется органическая связь между concertato и stretta, поскольку в последней происходит модуляция в основную тональность concertato (B-dur), в то время как другая тональность stretta (Des-dur) также играла важную роль в concertato, будучи темой второй части соло Сафо (темы b). Примечательно, что при столь продуманном тональном сценарии не возникает ощущения формальности или механистичности. Гармоническая

свобода в построении финала, как отмечает С. Бальтазар, является красноречивым примером «экспериментов с внезапными модуляциями, нетоническими экспозициями, повышающими выразительное воздействие лирических мелодий, с противопоставлением далеких тональностей в действенных разделах для подчеркивания шокирующих событий» [Balthazar, 2001, p. 863].

И все же невероятная изобретательность композитора не спасла финал от затянутости. Несмотря на тематическую арку между строфой Сафо и третьим построением pezzo concertato (groundswell), длинное соло воспринимается как самостоятельное образование, особенно за счет двукратного полного проведения первой темы (в оркестре и голосом) — неслучайно на практике вступление иногда купируется[80]; некоторая чрезмерность ощущается и в коде. Stretta воспринимается более динамично, недаром Пачини с молодости прослыл мастером заключительных разделов la solita forma [См.: Kimbell, 1994, p. 437]. «Меня называли Maestro delle cabalette, поскольку мои кабалетты, как правило, отличались естественностью, элегантностью и стройностью формы, — сообщал композитор в «Мемуарах». — Все верили, что мне ничего не стоило найти новую мелодию, поскольку, как говорится, все дело только в таланте» [Цит. по: Gossett, 2005]. Однако эта легкость была только видимостью, кабалетты «не низвергались извне подобно прозрачным водам из чистого источника». По словам Пачини, «они были плодом некоторых размышлений», «изучения возможностей акцентуации, отличной от поэтической, чтобы не появлялись мелодии, которые напоминают другие идеи» [Цит. по: Kimbell, 1994, p. 437–438].

То, что «Сафо» явилась результатом долгих размышлений о собственном стиле, подтверждается следующим фактом: до 1835 года Пачини было написано более четырех десятков опер, после чего наступил кризисный этап. В начале карьеры Пачини получил известность прежде всего как плодовитый мелодист, умевший ловко «скроить» вокальную партию в соответствии с возможностями солиста. Как отмечает Бальтазар, если медленные разделы его арий отмечены изобилием украшений и свободной фразировкой, характерной для Россини, темы

[80] Например, в записи из театра San Carlo под управлением Франко Капуана (7.04.1967).

кабалетт приближались к традициям середины века, и их мелодии отличались «четкими контурами, точеными ритмическими мотивами, частыми синкопами» [Balthazar, 2001, p. 862]. Сам композитор так объяснял переломный момент своего творчества: «В это время я размышлял о новом развитии, об изменяющемся вкусе аудитории, и о новых путях. Россини после 1829 года перестал украшать музыкальный мир дальнейшими шедеврами. Беллини, трогательный Беллини, был украден у искусства в 1835. .... Переменчивый Доницетти и строгий Меркаданте были единственными, кто доминировал на сцене, поскольку Верди только появился на горизонте в 1839 году с его “Oberto di San Bonifazio”[81]. Другие, такие как Кочча, Риччи, Лауро Росси, редко представляли свои работы на наших сценах. Все это заставило меня серьезно подумать о новых путях развития. Если мои сочинения имели бы хоть какую-то надежду на долгую жизнь, я должен был развить то художественное чувство, к которому я раньше стремился, но никогда не достигал. Я принялся за работу с твердым намерением оставить в стороне те условности, которым я следовал в начале карьеры, и стал искать характерные идеи в разных мелодиях разных народов, заимствуя их из традиционных источников, так что я мог сообщить своим сочинениям ту правду, которую так трудно достичь в нашем искусстве» [Цит. по: Gossett, 2005].

Долгие размышления Пачини принесли свои плоды. «Сафо» прошла с оглушительным успехом и стала признанным шедевром композитора, который с удовлетворением признавался: «Осенью 1840 года я был окрещен общественным мнением мастером не только кабалетт, но и широко разработанных и старательно продуманных композиций» [Цит. по: Ibid.]. В операх зрелого периода, начиная с «Фурио Камилло» и «Сафо», Пачини отходит от россиниевских фиоритур, начинает стирать четкие границы между речитативами и ариями. Но именно ансамбли, прежде всего второй финал «Сафо», Госсетт считает важнейшим достижением Пачини. Исследователь указывает, что величественными Largo центральных финалов Верди обязан второму финалу «Сафо» в гораздо большей

[81] Вариант «Bonifazio» вместо общепринятого «Bonifacio» фигурирует в цитируемой статье.

степени, чем работам Беллини и Доницетти: «Сила музыки, ее страсть и масштаб, взаимосвязь вступительного соло и ансамбля, построение гигантских кульминаций, все те элементы, которые станут типичными для ранних вердиевских Largo, представлены здесь в полной мере» [Gossett, 2005].

Развитие романтической оперы в Италии и Франции проходило в непрерывном взаимодействии, еще одно подтверждение тому — творчество Меркаданте. Как отмечает М. Витман [Wittmann], сильной стороной опер Меркаданте были ансамблевые сцены, интродукции и финалы. В середине 1820-х на вокальном письме Меркаданте сказалось влияние Россини, а после пребывания в Париже (1835–1836) настала пора реформаторских опер, в которых композитор освобождает вокальные партии от фиоритур, а в общей драматургии переносит кульминации с сольных номеров на ансамблевые и хоровые эпизоды, соединяя их в музыкально-драматическое целое.

В первом финале оперы «Бандит» (1839) действие разворачивается на площади Сан-Марко, где венецианцы приветствуют дожа. Внезапно раздаются крики ужаса — выясняется, что был убит Маффеи, отец Виолетты. Жители Венеции, среди которых находится и возлюбленный Виолетты Пизани, сочувствуют ее горю (tempo d’attacco, pezzo concertato). В свою очередь Карло, наемный бандит, или, как называли людей такого рода деятельности, браво, берет Виолетту под свою защиту как родную дочь (tempo di mezzo, stretta, схема 20).

Уже начало картины, которое можно считать развернутым вводным разделом финала, содержит драматические контрасты. Общий план оркестрового марша и приветственного хора сменяет крупный план камерной сцены — дуэта Карло и Фоскари, в свою очередь прерываемого криками народа, требующего мести (пример 26). Развернутый хоровой рассказ об убийстве, который по характеру тематизма и образному строю отдаленно предвосхищает Dies irae из вердиевского Реквиема и хор восстания из «Симона Боккангеры» (2-я редация), сменяется каватиной Виолетты. В разделе, который по традиции дробной рубрикации в клавирах обозначен как Séguito del finale, соответствуя по сути tempo d’attacco, возвращается беспокойный характер хорового рассказа. Более

того, в оркестровых басах звучит тот же мотив, что и в отыгрыше хора (примеры 27 а, 27 б), что позволяет считать все три изолированных рубрикацией рикордиевского клавира номера единым разделом tempo d’attacco, усложненным сольной каватиной.

Pezzo concertato четко членится на две части, первая из которых воспринимается как вступительная. Она открывается коллективной реакцией присутствующих — общим возгласом секстета с хором, от которых отделен седьмой солист — Карло. Именно ему принадлежит ведущая роль в этой части: в ситуации общей растерянности решительные декламационные фразы Карло, взявшего на себя роль спасителя и защитника, противостоят робким репликам венецианцев (пример 28). Вторая часть контрастна первой ладовым наклонением (B-dur после b-moll) и лирическим характером. Основную тему ведут в октавный унисон Виолетта и Карло, в партиях остальных участников сцены звучат многочисленные подголоски, из которых выделяется контрапункт Фоскари, патриция, влюбленного в Виолетту (пример 29). Эта часть сама по себе представлена простой трехчастной формой с развернутым дополнением и кодой. Постепенный рост напряжения стремительного tempo di mezzo естественно приводит к stretta, в которой господствует ритм скачки. Основная тема stretta, изложенная терцетом солистов — Виолетты, Пизани и Фоскари, — звучит в миноре (gis-moll), ритурнели же утверждают параллельный мажор.

Второй финал оперы, в котором Теодора узнает в Виолетте свою дочь, также являет собой пример центрального финала, построенного по принципу la solita forma. Финал является самостоятельной картиной, но если в I акте типичная четырехчастная структура была усложнена сценой народного волнения, то здесь ситуация более привычная — семейная драма во время праздника. Вступительным разделом служит вальс с хором; эпизод узнавания рождает pezzo concertato (вновь септет с хором) такой же структуры, что и в I акте, с той разницей, что дополнение во второй части вырастает в беллиниевский вариант лирического обобщения (groundswell). Примечательна stretta, обыкновенная

инерция которой превозмогается драматическим ходом: ее стремительный вал останавливается, чтобы еще раз подчеркнуть состояние убитой горем Теодоры.

И все же второй финал в музыкально-драматургическом плане уступает картине на площади Сан Марко из I акта, в которой типовой структуре предшествует развернутая сцена разнообразного содержания — здесь и драматичные диалоги, и хоровое приветствие, и хоровой рассказ, и каватина лирической героини. Беспрецедентно велика роль хора, который становится непосредственным участником событий. Что касается разделов la solita forma, то особого внимания заслуживает pezzo concertato благодаря драматической убедительности, рельефной структуре с ярким контрастом между частями и выразительному тематизму. Музыкально-драматургическое решение первого финала «Бандита» оказывается более всего приближенным к финалам Верди[82], а по убедительности превосходит некоторые ранние оперы мастера. Таким образом, творчество Меркаданте представляет собой очередное, после Спонтини и Россини, пересечение итальянских и французских традиций (с несомненным преобладанием первых), непосредственно предшествующее оперному синтезу Верди.

4.2. Финалы concertato Верди: предварительные замечания. Верди осознавал музыкально-драматургические возможности традиционной структуры. Об этом свидетельствуют высказывания композитора в процессе его работы с либреттистами. Так, обсуждая с Ф. М. Пиаве либретто «Двое Фоскари», Верди в письме от 22 мая 1844 года объясняет поэту необходимость введения раздела tempo di mezzo: «... В каватине [Якопо] нет мысли, контрастирующей с adagio. Сделай крохотный диалог между Слугой и Джакопо, затем — два слова Офицера, говорящего: “Введите арестованного”. После этого кабалетта....» [Верди, 1973, с. 32]. Традиционалистская позиция композитора по отношению к финалам выступает еще отчетливей, когда Верди, ознакомившись с текстом

[82] Сцена предвосхищает первый финал «Симона Бокканегры» (1857): марш и хор, прославляющий дожа (но у Меркаданте сам дож не участвует в событиях); весть о преступлении (убийство отца Виолетты — попытка похищения Амелии); соло лирической героини (каватина Виолетты — рассказ Амелии); pezzo concertato; сцена с подозреваемым преступником (невинный Пизано, возлюбленный Виолетты — Габриэль) и stretta.

предполагаемого либретто «Короля Лира», формулирует Сомма свои требования: «Довольно запутан конец, который с точки зрения музыкальной должен был бы стать финалом акта. Строфы Шута очень хороши, но с того момента, как входит Нерилла, не знаешь, что и делать. Может быть, вы имели в виду ансамблевый кусок из шести строф по шесть стихов каждая, но ведь в этих строфах идет диалог..., что исключает возможность одновременного звучания голосов. Далее, по этим же причинам пришлось бы — когда входит Регана — написать второй ансамбль из строф по восьми стихов каждая. В конце акта у вас Нерилла и Регана уходят и Лир один заключает акт. Это хорошо в трагедии, в драме, выраженной словами, но в музыке это оказалось бы по меньшей мере холодным. <...> После того, как Регана сказала: “Вы держите сто рыцарей, людей беспутных, дерзких”, Лир вступает в действие декламированным пением, для которого можно было бы использовать “Грянь, месть небес”. Однако в этом же размере *я хотел бы далее строфу для всех других действующих лиц, для каждого в отдельности с выражением одному ему присущих чувств*. Как только закончился этот кусок, Регана могла бы, изменяя размер, предложить Лиру пользоваться слугами герцога и отпустить всех своих рыцарей. Долгая пауза, Лир ищет короны, и после этого взрыв: “О, духи тьмы” и т. д. *Никто не должен был бы уходить и все должны были бы (опять-таки каждый по своим ему одному присущим чувствам) иметь хотя бы по небольшой строфе из шести стихов в том же самом размере* [Курсив мой. — *А. Л.*]»[83].

Здесь Верди уверенно моделирует типичную структуру финала concertato, требуя от либреттиста подходящих строф (без диалогов, недопустимых в стихах для подобных ансамблей), определяет место раздела tempo di mezzo, который должен выделяться сменой поэтического размера, требует строф для stretta, предостерегая поэта от абсолютного нонсенса в итальянской опере — сольного завершения ансамблевого акта. Правда, сам Верди десятью годами ранее завершил один из финалов «Набукко» сольным высказыванием героя, однако никто из персонажей при этом не покидал сцену вплоть до занавеса.

[83] Письмо Верди к А. Сомма от 30 августа 1853 г. [Верди, 1973, с. 70–71].

4.2.1. Вопросы терминологии. Одну из главных проблем при рассмотрении финальных сцен в операх Верди представляет выбор «точки отсчета». Как известно, в обозначениях номеров при публикации клавира имеет место определенная степень издательского произвола, который касается и названий[84], и «границ»[85]. Как сам Верди маркировал наиболее сложные сцены? Этим вопросом задается Д. Роузен: «Вердиевское разделение и обозначение номеров в его партитурах, еще не подвергавшееся строгому музыкальному анализу и потому до конца не исследованное, дает важный ключ к его взглядам на структуру оперы. Это более ценные факты, чем обозначения в ранних партитурах Рикорди, в которых большие цельные структуры, такие как интродукции и финалы, постоянно разбиваются на более маленькие, обозначаемые наподобие “pezzi staccati”[86]» [Rosen, p. 3]. Д. Роузен приводит в пример интродукцию «Стиффелио», имеющую в клавире три отдельных номера, а в рукописи — один. Традиция дробной публикации во многом продиктована музыкальной практикой, поскольку композитор зачастую посылал издателю оперу фрагментами и мог давать рабочие обозначения отдельным эпизодам крупных сцен (например, Cavatina nell’Introduzione). Поскольку в рамках проекта по публикации полного собрания сочинений Верди Университетом Чикаго и издательским домом Ricordi (WGV — The Works of Giuseppe Verdi) изданы еще не все оперы Верди, в некоторых случаях приходится опираться на самые распространенные варианты деления на номера и сцены, либо трактовать сцены в согласии с традиционной структурой.

Второй проблемой является интерпретация la solita forma: трактовать ли все, что предшествует pezzo concertato (после речитатива, построенного на основе versi sciolti, т. е. стихов с нерегулярной акцентировкой), как tempo d’attacco, или,

---

[84] Например, в изданиях Эскюдье сцена аутодафе из «Дон Карлоса» обозначена как Final, в изданиях Рикорди — Gran Finale terzo или Grand Final. В критическом издании У. Гюнтер значится Finale.

[85] Так, в клавире «Двух Фоскари» (Milan: Ricordi. Plate 42307) вторая картина поделена на два номера (Хор и Финал), в более раннем издании (Milan: Ricordi, 1845. Pl. 16797) первый из этих номеров назван так: «Хор, предшествующий финалу» (Coro precedente il Finale II); во французском издании в переводе Эскюдье (Paris: Bureau Central de Musique. Pl. B. C. 1026) эта картина составляет отдельный акт из двух номеров, в то время как в партитуре (Milan: Ricordi. Pl. 128184) такого разделения нет, и вся картина обозначена как «Финал».

[86] Pezzi staccati (*итал.*) — вставные номера.

при наличии развитой музыкальной формы (например, хора или ариозо)[87], считать tempo d’attacco (или tempo di mezzo) связующим разделом между соло и ансамблем?

Как пишет Бальтазар, уже в операх Россини первый раздел финала постепенно перестает функционировать как «классический» tempo d’attacco дуэтов, превращаясь в «повествовательный стержень» сцены, включающий выход героев, разоблачения и другие события, подстегивающие развитие сюжета и мотивирующие появление следующих разделов [Balthazar, 1985, p. 536–537]. В 1830–1840-е эта тенденция, по словам исследователя, усиливается двумя явлениями в tempi d’attacco финалов: «внедрением большего числа разнородных элементов в постоянно усложняющийся раздел и учащением действий и событий, имеющих важное значение для дальнейшего развития сюжета» [Balthazar, 1985, p. 537]. На примере опер Доницетти отчетливо видно, как данные обстоятельства усиливают драматургический вес tempo d’attacco.

В операх Верди, помимо усложненных структур, в которых введение дополнительных разделов в начале финала меняет типичную функциональную последовательность настолько, что в композиции целого возможно выявление нескольких связующих разделов (tempi di mezzo), существует еще и проблема границы между scena и tempo d’attacco. Основное отличие первого раздела la solita forma от речитативной scena заключается в поэтическом тексте: в tempo d’attacco используются рифмованные строки, организованные в строфы, в то время как для scena предназначаются нерифмованные строки (versi sciolti), как правило, по семь (settenari) и одиннадцать (endecasillabi) слогов. Как отмечает Р. Морин, чаще всего переход от versi sciolti к versi lirici прямо соотносится со сменой фактуры и драматической ситуации [Moreen, p. 253]. Однако автор выявляет ряд исключений, которые разделяет на три групы:

1) разделы с разным типом стихосложения объединяются музыкально;

2) номера, в которых небольшие фрагменты рифмованных стихов оказываются в начале scena;

3) случаи, когда разные типы стихов перемешаны.

[87] Например, «Рассказы» в первых финалах «Стиффелио» и «Симона Бокканегры».

Подчеркивая невозможность безоговорочного определения начального раздела многочастной музыкально-драматургической структуры, Морин видит два пути решения проблемы: держаться узкого разграничения между scena и tempo d’attacco исходя из поэтического текста, невзирая на все возрастающее подобие их в драматической силе и музыкальном решении, либо принимать во внимание драматический вес и музыкальную составляющую. В диссертации, посвященной текстовым формам оперы, Морин выбирает для себя первый путь. Понимая всю значимость текстовых особенностей либретто в итальянской опере, автор настоящей работы на данном этапе не ставит задачи глубинного анализа поэтической составляющей либретто, поэтому в трактовке начального раздела выбран второй из указанных Морином вариантов.

Наконец, в тех случаях, когда композитор отказывается от stretta, проблематичным становится обозначение раздела, следующего за pezzo concertato, порой слишком значимого и в сюжетном, и в музыкальном планах, чтобы быть названным просто кодой. Для удобства в настоящей работе в подобных случаях сохраняется обозначение tempo di mezzo, распространяясь на «коду», хотя по сути здесь теряется важная функция этого элемента la solita forma, а именно — функция связующего раздела.

При анализе вердиевских финалов возникает проблема иного рода, не столь принципиальная, но достаточно существенная, связанная с русской транскрипцией имен оперных героев. Достижение логичной последовательности в решении этого вопроса возможно только в случае полного сохранения итальянских вариантов имен (например, Джованна д’Арко). Однако многие оперы имеют богатую историю исполнений в России, в том числе на русском языке. Не считаться с традицией, продолжающей жить в отечественных изданиях клавиров опер Верди и музыковедческой литературе, не представляется возможным. Согласно этой традиции имена в настоящей работе приводятся к форме, соответствующей литературному первоисточнику, который в вердиевских операх чаще всего относится к французской, немецкой, английской и испанской культуре. Потому Alfredo прочитывается как Альфред, Carlo — Карлос. В

соответствии с этой логикой Giovanna d'Arco и Giacopo названы Жанной и Жаком, Rudolfo в «Стиффелио» — Рудольфом, Francesco и Arminio в «Разбойниках» — Францем и Германом. Иногда подобный принцип приводит и к нарушению логики; так, персонаж итальянской истории из «Симона Бокканегры» Gabriele традиционно фигурирует как Габриэль. При цитировании писем Верди по русскоязычному изданию сохраняется варинт имени, данный переводчиком (например, Джакопо в «Двух Фоскари», притом что сегодня более употребительным является вариант Якопо), поэтому противоречия остаются неизбежными.

4.2.2. Вопросы периодизации. Оперы Верди представляют обширный материал для исследования центральных финалов, что порождает проблему выбора стратегии изучения. Конечно, многообразие решений финальных сцен вердиевских опер дает почву для систематизации. Однако сам финал как музыкально-драматургическая форма является столь сложным организмом, что подразумевает не один аналитический аспект, и, соответственно, различные принципы классификации. Разумеется, более концептуальным с научной точки зрения мог бы стать вариант рассмотрения финалов согласно определенной систематизации. При этом можно выделить несколько возможных вариантов классификации:

- по особенностям состава и трактовки la solita forma в целом;
- по типу отдельных разделов, в частности, раздела pezzo concertato;
- по масштабу и степени замкнутости финала (является ли он замыкающей сценой акта или самостоятельной картиной);
- по принципу преобладания итальянских или французских традиций в музыкально-драматургическом решении финала.

Разумеется, этот ряд может быть продолжен. Невозможностью выбора приоритетного решения, а также неизбежной уязвимостью любой классификации объясняется хронологический принцип рассмотрения финалов опер Верди, избранный в настоящей работе. Однако здесь остро встает проблема периодизации.

В научной литературе о Верди существуют разные концепции периодизации творчества композитора: трехзвенный и четырехзвенный варианты с подвижными внутренними границами дополняются иными хронологическими интерпретациями. Уже в 1859 году, не представляя себе, как будет развиваться композиторский талант Верди на протяжении следующих десятилетий, А. Базеви говорит о четырех этапах («манерах») в творчестве Верди. Первым водоразделом становится 1849 год, когда «грандиозный» стиль опер Рисорджименто сменяется более сдержанной «второй манерой» в «Луизе Миллер». «Третья манера» приходит вместе с «Травиатой», в которой биограф, отмечая камерный характер действия и особые типы персонажей, видит связь со стилем французской Opéra Comique. Наконец, «Арольдо» (1857), новую редакцию «Стиффелио», Базеви рассматривает как начало «четвертой манеры», отличающейся особым вниманием к гармонии и инструментовке [Basevi, 1859]. 1849 год как первый рубеж значится и в монографии К. Гатти; десятилетний период простирается до «Бала-маскарада»; третьим этапом у Гатти является двадцатилетие от «Силы судьбы» до «Аиды»; четвертый ознаменован созданием «Отелло» и «Фальстафа» [Gatti]. В. Э. Ферман тоже различает четыре периода (1840-е; 1850-е; 1870-е; 1880-е) — таким образом, третий период по Ферману представлен одной «Аидой», а 1860-е исследователь называет переломным «десятилетием мучительных колебаний» и «вооружения всеми новейшими достижениями музыкально-драматургической техники» [Ферман, с. 42]. В отличие от Фермана, Г. Галь именует третий этап (1860-е–1870-е) временем «четырех вершин»: «Сила судьбы», «Дон Карлос», «Аида» и Реквием [Галь, с. 421]. В четырехзвенной периодизации Л. А. Соловцовой «Сила судьбы» завершает второй период творчества [Соловцова], а М. С. Друскин рассматривает эту оперу вместе с произведениями третьего периода [Друскин, 1983]. То же распределение сохраняется у Б. В. Левика, который указывает три «зрелых» периода (начиная с «Риголетто»), выделяя оперы 1840-х в качестве раннего «периода исканий реалистической музыкальной драматургии» [Левик, 1973, с. 367].

Трехступенчатой периодизации придерживается Дж. Бадден, который корректирует первую границу, считая началом второго этапа не «Риголетто», а «Травиату»; при этом он условно подразделяет произведения центрального этапа на новаторские («Травиата», «Симон Бокканегра», «Сила судьбы», «Дон Карлос») и консервативные («Трубадур», «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад», «Аида») [Budden-2, p. 35]. Еще дальше отодвигается рубеж первого и второго периодов у Р. Паркера, который относит первые 19 опер к руслу итальянской традиции; второй этап, по мнению автора, включает оперы от «Сицилийской вечерни» до «Аиды»: эти произведения отмечены влиянием большой французской оперы; к позднему стилю исследователь относит вторые редакции «Симона Бокканегры» и «Дона Карлоса», а также Реквием и две последние оперы Верди [Parker, 2001, p. 434].

Разумеется, концентрация внимания на больших финалах требует специального подхода. Поскольку «Сила судьбы» (в обеих редакциях) представляет собой редкий пример оперы Верди без центрального финала, музыкальный материал, непосредственно попадающий в поле исследования, отчетливо делится на два периода. Первый (1839–1859), ознаменованный непрерывной работой по усвоению опыта предшественников и экспериментами с традицией, принес 20 опер[88] и 26 больших финалов. Второй период (1867–1893) отделен от первого не только временным перерывом: гранд-финалы в операх этого времени демонстрируют новое качество в трактовке структуры и масштабах целого.

[88] В это число не входит опера «Риголетто», написанная без больших финалов, а также вторые редакции опер («Иерусалим» и «Арольдо»), поскольку рассматриваемые сцены подверглись изменениям в незначительной степени.

Глава 2. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Верди 1839–1859 годов

1. От «Оберто» до «Битвы при Леньяно» (1839–1849)

1.1. Первые финалы первых опер. Обе ранние оперы Верди, «Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо» и «Король на час, или Мнимый Станислав», представляют собой двухактные композиции, и в обеих первые финалы построены на базе la solita forma. Типичную для подобных сцен сюжетную ситуацию — скандал во время свадебного торжества[89] — представляет финал I акта «Оберто» (1839)[90]. В день бракосочетания веронского графа Риккардо и принцессы Куницы из Мантуи тайно прибывает граф Оберто ди Сан-Бонифаччо, который рассказывает Кунице о предательстве Риккардо по отношению к Леоноре, дочери Оберто. В разгар торжества Куница представляет гостям Леонору, обличающую обман Риккардо, а вскоре из укрытия выходит и сам Оберто, чье появление шокирует присутствующих (tempo d’attacco, pezzo concertato). Оберто клянется отомстить обидчику ценой своей жизни (tempo di mezzo, stretta, схема 21).

Вершиной финала, безусловно, является квинтет с хором (pezzo concertato), который будет рассмотрен ниже. Что касается трех других разделов, то в развернутом tempo d’attacco центральное место занимает соло Леоноры в духе кабалетты. По сравнению с tempo d’attacco, tempo di mezzo весьма краток, представляя собой 20-тактное соло Оберто. Как отмечает Бальтазар, Верди здесь обращается к россиниевскому приему заимствования текста для tempo di mezzo из строф stretta [Balthazar, 1985, p. 514]. Неслучайно в этих фразах Оберто задается темп и характер героической первой темы stretta (C-dur, пример 30), представляющей собой ответ Риккардо. Вторая тема, маршевого склада, проводится у квартета солистов в As-dur — подобные тональные сопоставления

[89] См. первые финалы «Отелло» Россини, «Лючии ди Ламмермур» Доницетти.
[90] Здесь и далее подробности истории создания опер Верди см.: Приложение 1, раздел 2.

внутри stretta были характерны для Россини[91]. После ритурнеля следует реприза обеих тем и кода. Таким образом, типичный композиционный рельеф stretta выстраивается в том числе за счет тонального движения, в частности, посредством распространенных в итальянской опере терцовых тональных сопоставлений (C-dur–As-dur–C-dur)[92].

Если stretta этого финала вполне традиционна, то раздел pezzo concertato решен неожиданно оригинально и по образам, и по структуре. Не совсем обычно уже то, что большая часть композиции звучит в миноре. Сильный динамический эффект запрограммирован в фактурном решении начального построения — ансамбль открывается tutti, октавным унисоном солистов и хора (пример 31). Тема выражает общий ужас от предательства Риккардо и от неожиданного появления опального графа Оберто, чья жизнь теперь находится под угрозой («При его появлении дрожь пробегает по всему телу. Он раскрыл себя и умрет на своей родной земле»): за фанфарным ходом в g-moll следует «взрывной» уменьшенный септаккорд на слове fremito (дрожь). После достигнутой кульминации напряжение медленно снимается мелодией с широкими скачками. Характер изложения и интонационный строй темы сообщают ей черты темы пассакалии. Материал второго предложения получает полифоническую разработку в развивающей середине, причем имитации здесь напоминают о традиционной для pezzo concertato форме ложного канона, и, одновременно, свидетельствуют о контрапунктических экзерсисах Верди во время занятий с Лавинья, у которого начинающему композитору приходилось писать, по большей

---

[91] См. финал I акта «Севильского цирюльника».

[92] Как отмечает Д. Кимбелл, в этот период творчества Верди гармония подчиняется абсолютному господству мелодии и ритма, а ее роль сводится к прояснению формы и подчеркиванию ритмических событий. За редким исключением, аккомпанирующие аккорды сохраняют бесстрастный нейтралитет главных функций, а хроматизмы «чаще всего ассоциируются с каденцией, с нарушением структуры». Парадокс, по замечанию исследователя, состоит в том, что альтерированная гармония появляется только тогда, когда основное лирическое содержание раздела уже выражено. Понимание молодым Верди целей модуляции зависит от мелодии и структуры. Функцией модуляции становится «раскрепощение» мелодии для более широкой демонстрации вокальных возможностей, при этом возвращение в тонику зачастую происходит путем тонального сопоставления, что способствует чеканности структурного рельефа [См.: Kimbell, 1985, p. 309].

части, каноны и фуги. В репризе, заметно расширенной и усложненной новым развитием и динамическими контрастами, с золотой секвенцией из имитаций основной темы, особенно явно сказалась «школьная» полифония молодого автора. Вот как комментирует эти моменты Д. Кимбелл: «Самые ранние вердиевские опыты в форме, которую он, по всей видимости, до отвращения изучал под руководством Лавинья, менее чем успешны, главным образом, из-за безмерно длинной темы, второе предложение которой не добавляет существенного разнообразия стиля и гармонии, чтобы оживить последующую громаду. В Andante mosso финала I акта “Оберто” Верди использует контрапунктическую разработку, чтобы достичь максимума звучности» [Kimbell, 1985, p. 322][93].

Суждение Кимбелла кажется слишком категоричным. Соловцова относит финал к лучшим эпизодам оперы, где «сюжет предоставил композитору эмоционально насыщенные драматические ситуации» [Соловцова, с. 27]. Полифоническая работа, пусть даже несколько сковывающая движение, сообщает ансамблю неожиданно глубокое содержание. Именно эта музыка позволила Баддену увидеть в «Оберто» будущего автора Реквиема [Budden-1, p. 57]. Действительно, масштаб драматического разворота в музыке ансамбля во много раз превышает реальность сцены бытового скандала, будто предвещая трагическую развязку — гибель Оберто во II акте, которая не будет показана на сцене. Абсолютное господство минора превращает pezzo concertato в явление почти исключительное для своего времени. Разрешение в мажорное трезвучие в заключительном кадансе объясняется разве что формальным следованием негласному закону итальянской оперы первой половины XIX века, по которому любой минорный номер должен был завершаться в мажоре [См.: Budden-1, p. 41]. Нарушение этого правила было чревато обвинениями в злоупотреблении минором (abuso dei minori[94]).

---

[93] Надо отметить, что отзвуки барочной полифонии слышны и в «Набукко», где Верди использует канонические секвенции, и в контрапунктах «Ломбардцев».

[94] Выражение принадлежит Пачини, употребившему его в ходе полемики по поводу его новой оперы «I cavalieri di Valenza» на страницах миланской газеты «I Teatri» в 1828 г. [I Teatri, p. 175–180, 197–208]. Характерно высказывание Беллини, который, в связи с явными

Еще одной отличительной чертой первого финала «Оберто», как отмечает Кимбелл, является стремление вуалировать границы между медленным и быстрым разделами финала [Kimbell, 1994, p. 440], что проявляется, в частности, благодаря нетривиальной форме pezzo concertato — трехчастность со сквозным развитием воспринимается менее завершенно и устойчиво, чем традиционная строфическая форма ложного канона.

В опере «Король на час, или Мнимый Станислав» (1840) большой финал также завершает I действие[95]. Сцена открывается ссорой барона фон Кельбера с казначеем Тезорьере: казначей легко согласился на брак с богатой принцессой, но его отказ жениться на Джульетте оскорбляет барона: он требует мести и вызывает неудавшегося зятя на дуэль. Джульетта, маркиза дель Поджио и Эдуард тщетно пытаются успокоить Кельбера (tempo d’attacco). Спасительное появление де Бельфлора в образе короля вызывает смущение барона и удивление остальных присутствующих (pezzo concertato). Мнимый король призывает к справедливости (tempo di mezzo, stretta, схема 22).

Размахом отличается tempo d’attacco, в котором двум гневным ариозо Кельбера противопоставлены буффонные реплики испуганного Тезорьере. Контрастные эмоции, вызванные появлением де Бельфлора, находят выражение в секстете с хором (pezzo concertato), в строении которого можно выделить вступительную (первую) часть, две варьированные строфы основной (второй) части и развернутую коду. Необычно здесь тональное соотношение разделов — при основной тональности сцены B-dur (tempo d’attacco, stretta) медленный

параллелями между новой оперой Пачини и его собственным «Пиратом», писал Ф. Флоримо 14 июня 1828 г.: «Вся опера в непрерывном миноре, вся украдена» [Цит. по: Weatherson, p. 221]. Бадден называет первым в итальянской опере образцом арии, которая заканчивается в миноре, арию Виолетты из III акта «Травиаты» [Budden-2, p. 157].

[95] В то время как польский король Станислав тайно едет в Польшу, в Бресте его «замещает» шевалье де Бельфлор. Мнимого короля приглашают на двойную свадьбу. Дочь барона фон Кельбера Джульетта вынуждена выйти замуж за его казначея Ля Рокка (Тезорьере), хотя взаимная любовь связывает ее с племянником Ля Рокка Эдуардом де Санвалем. Племянница барона маркиза дель Поджио выходит за графа фон Иврея, также без особого чувства, поскольку до сих пор любит де Бельфлора, с которым была когда-то помолвлена. Прибывший к торжествам Бельфлор пытается исправить ситуацию: он делает Эдуарда своим оруженосцем, а его дяде предлагает богатую невесту — принцессу Инеско.

ансамбль написан в Es-dur, то есть образуется нехарактерная для итальянской оперы тональная логика, отсылающая к классической симфонии.

Если первая тема pezzo concertato финала «Оберто» представляла собой коллективную реакцию на событие, то в данном случае ансамбль открывается реакцией индивидуальной, а именно, развернутым соло барона, в котором герой от декламационных начальных фраз переходит к кантилене с патетичной каденцией (пример 32).

Д. Карнини в своей классификации pezzi concertati центральных финалов называет такой тип сольного раздела solo non strutturale [Carnini, p. 93]. Суть монологического (или диалогического, как в последующих операх) начального раздела заключается в его относительной самостоятельности (тематической и структурной), в противовес, например, соло в concertati Беллини и Доницетти[96], материал которых становится основой последующего развития, что приводит к периодичности формы, как в традиционном ложном каноне. Отличие лишь в том, что полифоническая природа поочередного проведения одного материала в разных партиях нивелируется более свободным и разнообразным голосоведением. Верди же с первых шагов встает на борьбу со статичностью pezzo concertato, стремится создать впечатление сквозной свободной формы, преодолевая периодичность монологическим вступительным разделом. При этом в «Короле на час» материал основного раздела pezzo concertato, который пока еще решен в вариационно-строфической форме, безусловно, является производным от темы барона. Завершающее построение секстета с хором начинается как дополнение, но при этом отличается нехарактерной для заключительных построений насыщенностью развития, тем самым будто компенсируя некоторую статичность основного раздела. Таким образом, структура pezzo concertato в «Короле на час» отличается как от традиционной для предшественников Верди (Россини, Беллини, Доницетти) строфичности, так и от трехчастности pezzo concertato «Оберто».

Tempo di mezzo возвращает жизнерадостный характер комической оперы, устанавливая стремительное движение; в вокальных партиях секстета солистов

[96] См. центральные финалы «Пирата», «Сомнамбулы», «Лючии ди Ламмермур».

господствует размеренный легкий ритм, приближающий их к скороговорке. Stretta построена на трех темах. Первая представляет решительные реплики де Бельфлора, которым в респонсорной манере отвечает tutti; вторая тема, порученная высоким голосам, написана в «стандартном ритме stretta», излюбленном Россини и его младшими современниками[97]. Третья, оркестровая (галоп), является сквозной: она же звучит в увертюре и в заключительном финале оперы.

В центральных финалах обеих ранних опер Верди пока сохраняется тональная замкнутость сцены, характерная для финалов Россини, притом, что Беллини и Доницетти уже не придерживались единства тоники в крайних разделах. Главный интерес представляют pezzi concertati: уже в своих первых опытах композитор обращается не к традиционному «ложному канону» и не к более новой двухчастной форме строфического типа (AA'), а создает весьма оригинальное соединение трехчастной формы с динамизированной репризой и идеей канона в «Оберто» и еще более свободную структуру в «Короле на час». В обоих случаях музыкальная форма ансамблей менее устойчива и замкнута, по сравнению с простой строфической, и именно это способствует большей слитности разделов финала. При этом в ранних операх Верди демонстрирует два варианта начала pezzo concertato: tutti и solo, т. е. лирический ансамбль «Оберто» открывается коллективной реакцией, ансамбль «Короля на час» — сольной. Две тенденции будут развиваться параллельно вплоть до «Симона Бокканегры», но именно второй вариант станет превалирующим в позднем творчестве Верди.

1.2. Финалы «Набукко» — традиция и эксперимент. В операх Рисорджименто большие финалы концентрируют огромные исполнительские силы и важнейшие сюжетные линии, прежде всего, связанные с патриотической идеей. В «Набукко» (1842) большими финалами завершаются две первые части — «Иерусалим» и «Нечестивец»[98]. Типичной схеме финала concertato отвечает

---

[97] Половинная и две восьмые — фигура галопа [См.: Budden-1, p. 19].

[98] Согласно распространенной в то время практике, которой следовали Солера и Каммарано, оперы разделяли не на акты, а на части с подзаголовками. Названия в «Набукко» заимствованы либреттистом из Книги Иеремии. Бадден отмечает, что здесь такое решение оказывается особенно

структура первого финала I части. Евреи во главе с Захарией и Анной, а также воины-левиты собираются в храме, надеясь скрыться от гнева Набукко. При появлении вавилонского царя Захария берет в заложницы его дочь Фенену (tempo d'attacco), провоцируя ответные угрозы Набукко и общее замешательство (pezzo concertato), однако Измаил освобождает царевну (tempo di mezzo), что вызывает злобную радость Набукко и проклятия иудеев в адрес Измаила (stretta, схема 23).

Нередко разделу tempo d'attacco в оперных финалах предшествует вводный раздел — хоровой, сольный или оркестровый номер[99]; в «Набукко» сцену открывает хор[100], в котором поочередные реплики разных партий имитируют фугированное изложение. Параллели с полифоническим жанром укрепляются за счет «эффекта противосложения» в оркестровой партии. Таким образом, живо создается картина общего ужаса перед страшной расправой. Следующий раздел также можно считать вводным: банда за сценой, а затем и весь оркестр, возвещает прибытие царя стремительным маршем, основанным на одной из самых ярких сквозных тем оперы, которая может быть определена как «тема Вавилона», или «тема царской власти» [См.: Дегтярева, 2015-1, с. 8]. Tempo d'attacco представляет собой своеобразный поединок — диатоническим фразам Захарии, твердость и прямота которого подчеркиваются октавными скачками, противостоит реплика Набукко, построенная на хроматическом движении.

Pezzo concertato первого финала «Набукко» относится к тому же типу ансамбля с сольным монологическим началом, что и в «Короле на час». Вступительный раздел представляет собой сольную строфу Набукко (примечательно, что именно в финале акта происходит экспозиция заглавного героя оперы). Коварные замыслы царя («Нужно сделать вид, что я уступил, но тем сильнее обрушится мой гнев») и страшные угрозы, которые он в сердцах

актуальным: «"Набукко", больше, чем любая другая из вердиевских опер, походит скорее на серию масштабных картин, чем на драму, которая неуклонно движется к своей развязке» [Budden-1, p. 96].

[99] Например, хор в третьем финале «Моисея и Фараона», хор и каватина во втором финале «Лючии ди Ламмермур». См. об этом: Глава I настоящей работы.

[100] В партитуре и клавире Рикорди хор значится отдельным номером, финал следует от сцены с маршем, однако в критическом издании все объединено в один номер — «Финал».

посылает евреям, облачаются в кантилену: только в оркестровом сопровождении звучит воинственный пунктир (пример 33).

В композиции ансамбля получает развитие формообразующий принцип, к которому Верди только приближался в pezzo concertato первого финала «Мнимого Станислава». После развернутого соло ариозно-декламационного характера в партиях других солистов появляются новые темы соответственно характерам и конкретным эмоциям: пунктирный ритм и широкие скачки в партии Абигайль, которую наполняют мстительные замыслы, передают ее нервозную взвинченность; плавность триольного ритма определяет мелодическую линию Фенены, умоляющей отца сжалиться (тема c, пример 34)[101]; с ней в унисон поет Измаил; решимость и твердость ощущаются в партии Захарии. Третье построение ансамбля (соло Абигайль, тема d, пример 35) несет резкое тональное сопоставление (H-dur — G-dur)[102]. После интенсивного тонального движения (d-moll, F-dur, B-dur) тема мольбы Фенены (c) возвращается в значительно измененном и динамизированном варианте. Завершается pezzo concertato развернутой кодой, в которой ведущая роль принадлежит Набукко.

Новаторство композиции этого pezzo concertato подчеркивал уже Базеви, который выделил здесь шесть (!) мелодических идей, не считая коды[103]. Как отмечает Бадден, обычно ансамбль финала строился на одной, в крайнем случае, — двух темах, Верди же решает проблему в индивидуальном ключе: сольная строфа порождает «последовательность родственных идей, каждая из которых рельефно раскрывает позиции различных партий...» [Budden-1, p. 101].

Форма pezzo concertato в первом финале «Набукко» не сводится ни к строфической, ни к двух- или трехчастной. Она организована как последовательность мелодических образований, которые оформлены в

---

[101] Тема мольбы Фенены является сквозной — ее реминисценция прозвучит в оркестровой прелюдии к арии Набукко в начале IV акта.

[102] Ариозного плана раздел с господствующей партией Абигайль напоминает среднюю часть pezzo concertato первого финала «Семирамиды» Россини.

[103] Исследователь отмечает необычную мелодическую щедрость даже в сравнении с самыми разработанными ансамблями из «Клятвы» Меркаданте и «Сафо» Пачини, которые строятся на двух или трех темах [См.: Basevi, 2013, p. 17].

построения, соотнесенные между собой на синтаксическом уровне. Первая тема не развивается и не трансформируется, а рождает следующие, образуя так называемую цепную форму. Такой принцип подразумевает известную вариативность — некоторые темы могут возвращаться, приобретая итоговое, обобщающее значение. Понятие цепной формы в российское музыкознание ввел С. М. Слонимский в начале 1960-х. Он отметил, что роль развития может выполнять не мотивное преобразование, а «новый, продолжающий тематизм, связанный с какой-либо предыдущей темой лишь общностью жанрово-интонационных истоков или тонкими деталями мелодики, фактуры, тембрового колорита» [Слонимский, с. 16]. По определению Слонимского, такая форма тяготеет к «свободной политематичности кратких эпизодов, слитых в единое синтезирующее построение» [Там же, с. 18].

Взаимные угрозы Набукко и Захарии в tempo di mezzo решены в виде энергичных высказываний ариозно-декламационного плана, а объединяет раздел краткий мотив-росчерк струнных. Stretta, решенная в соответствии с типичной схемой — с репризой и кодой, строится на двух темах. Первая (a) излагается в партии Набукко как призыв к кровавой расправе («Мою ярость больше ничто не сдерживает...»), а затем проводится у всех солистов, за исключением Захарии. Вождь левитов вместе со своим народом «отвечает» царю второй темой (b), родственной другим маршевым мелодиям оперы (в частности, хору левитов из II акта, который Верди включил в увертюру). Тема, поначалу звучавшая в нюансе *p* (пример 36), постепенно динамизируется, в частности, за счет присоединения общего хора и всех солистов, образуя волну россиниевского crescendo [См.: Balthazar, 2013, p. 329, 361], что также является типичным явлением для заключительных разделов финалов[104].

Иначе решает Верди финал II части. Левиты проклинают Измаила как вероотступника, пока на его защиту не встает сестра Захарии Анна, сообщающая всем, что Фенена приняла иудейство. Здесь же в сопровождении воинов и жрецов появляется Абигайль, заявляющая о своих правах на корону, однако ее планы

[104] См. первые финалы «Севильского цирюльника», «Вильгельма Телля», «Пирата».

терпят крах из-за неожиданного возвращения Набукко (tempo d’attacco, pezzo concertato). Узнав о заговоре Абигайль и о том, что Фенена приняла иудейство, Набукко, в порыве гнева, отвергает богов предавшего его вавилонского воинства и провозглашает себя единственным богом и для своего народа, и для евреев. На этих словах царя поражает молния, сбивающая с его головы корону (tempo di mezzo, схема 24). Молния здесь выступает как знамение религиозного свойства, а вся сцена, венчающая часть, именуемую «Безбожник» и символиризующую отречение Божьего избранника Царя Набукко, становится, как отмечает О. С. Михайлова, кульминацией как библейской, так и лирической драмы «Набукко» [Михайлова, 2013, с. 168].

Хор левитов, предшествующий финальной сцене, по материалу относится к той же группе маршевых тем «Набукко», что и тема левитов из stretta первого финала (пример 37). Насыщенный событиями раздел tempo d’attacco объединен оркестровой темой, в которой триольному движению струнных противостоит пунктир духовых. Вокальные партии решены в манере parlante armonico (Базеви), напряжение создают октавные скачки в конце фраз. Pezzo concertato передает общее оцепенение от ужаса при виде царя («Приближаются мгновения рокового гнева»), неслучайно Верди использует здесь форму ложного канона. 12-тактовая тема (пример 38) без изменений проводится в партиях Набукко, Абигайль, Измаила, Фенены, Захарии и хора.

Tempo di mezzo начинается торжественным речитативом-псалмодией Набукко, поддерживаемым аккордами тяжелой меди. Второй эпизод раздела отмечен небольшим ариозо Захарии. Порыв ветра и молния выделены внезапным tutti в динамике *ff* и долгим нисходящим хроматическим ходом. Завершается финал развернутым соло поверженного правителя, теряющего рассудок — первый в творчестве Верди пример отказа от stretta. Соло построено на двукратном чередовании эпизодов Allegro (f-moll) и Adagio (As-dur). Исключительность эмоционального состояния героя проявляется в декламационных фразах, которые «разрезают» плавное течение кантилены, а также в сменах темпа. Драматическая сила Верди здесь находит свое выражение в претворении разных эмоций в очень

короткий промежуток времени. Как подчеркивает Бадден, немногие композиторы решались на такие резкие темповые сопоставления внутри одного сольного раздела[105]. В этом финале Верди впервые уходит от тональной замкнутости заключительной сцены акта[106]. Столь новаторская трактовка привычной финальной структуры без традиционной быстрой stretta открывает путь к самым выдающимся образцам центральных финалов в операх Верди.

Таким образом, в первой опере, принесшей настоящий успех, Верди продемонстрировал два различных решения финала concertato, каждое из которых является важным достижением композитора. В первом финале типичная структура обновлена «изнутри»: зрелостью и разработанностью отличается медленный раздел pezzo concertato, где Верди продемонстрировал умение сочетать в едином ансамбле контрастные характеры и настроения, используя новый для pezzi concertati композиционный принцип цепного соединения тем. При этом в stretta композитор обращается к традиционному россиниевскому crescendo.

Во втором финале, где решение pezzo concertato, напротив, оказалось более консервативным, поскольку композитор применил здесь старую форму ложного канона, новаторские устремления Верди проявились на уровне самой структуры la solita forma: отныне быстрая stretta будет постепенно терять статус обязательного элемента сцены, что станет характерной чертой зрелого творчества мастера. Таким образом, уже в «Набукко» драматическая правда пересиливает каноны традиции.

1.3. «Ломбардцы в первом крестовом походе»: не только финал. В опере «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843) финалом concertato завершается I акт («Месть»[107]). Пагано много лет питает острую вражду к своему брату из-за давнего соперничества в любви к Виклинде, которая выбрала Арвино. Ночью Пагано вместе с наемным убийцей Пирро проникает в покои Арвино и поджигает дом, чтобы в суматохе скрыть преступление, но по ошибке вместо брата убивает

---

[105] В качестве прецедентов он указывает финал I акта «Чужестранки» Беллини [Budden-1, p. 105].
[106] E-moll – h-moll – B-dur – f-moll – As-dur.
[107] Как и в «Набукко», акты (части) здесь имеют подзаголовки.

своего отца, Фолько (tempo d’attacco). Когда злодеяние раскрывается (pezzo concertato), Пагано пытается покончить собой, но его останавливают, с тем чтобы до конца жизни он нес бремя своего греха (tempo di mezzo, stretta, схема 25).

Финал занимает основную часть 2-й сцены (картины[108]), разворачивающейся во дворце Фолько, хотя в музыкально-тематическом плане вся картина, включая предшествующую финалу молитву Джизельды, образует единое целое, о чем речь пойдет ниже. Как и в tempo d’attacco второго финала «Набукко», аналогичный раздел «Ломбардцев» основан на оркестровом материале, правда, здесь развиваются две темы (многократно повторяющийся мотив скрипок, рождающий звукоизобразительный эффект разгорающегося пламени (пример 39), и диатоническая нисходящая мелодия в пунктирном ритме), причем в вокальных партиях parlante armonico постепенно сменяется parlante melodico на основе второй оркестровой темы. Ключевой момент раздела — обнаружение роковой ошибки убийцы — обозначен резким тональным сдвигом (C-dur — Des-dur), при этом в оркестре несколько раз проводится начальная интонация второй темы в искаженном, хроматизированном виде, так что tempo d’attacco здесь драматизируется интенсивным музыкальным развитием.

Если в pezzo concertato первого финала «Набукко» развивались композиционные идеи «Короля на час», то аналогичный раздел «Ломбардцев» скорее наследует concertato «Оберто». В структуре ансамбля можно выделить три части, притом что первая воспринимается как вступительная. Так же, как в опере 1839 года, начало медленного ансамбля финала «Ломбардцев» представляет коллективную реакцию на событие: хор и квинтет солистов объединяются в грозном хорале («Ужасный, чудовищный злодей...»), причем в этом восклицании вновь акцентируется гармония уменьшенного септаккорда (пример 40). Правда, на этом параллели с «Оберто» заканчиваются. Аккордовая фактура и тональность (f-moll) вступительного раздела pezzo concertato играют важную роль в музыкальной композиции оперы, предвосхищая военный гимн из IV акта (пример 41).

---

[108] Здесь и далее часть акта, которая разворачивается после смены декораций, будет обозначаться «картиной», при том что в клавирах чаще фигурирует обозначение «сцена».

Дальнейшее фактурное решение основано на противопоставлении партии Пагано остальным участникам. Таким образом, pezzo concertato этого финала становится первым образцом ансамбля с доминирующим баритоном — тип concertato, который станет характерно вердиевским[109]. Обращает на себя внимание неквадратность, которая проявляется на разных уровнях формы, распространяясь также на stretta, где первые построения занимают по 13 тактов. Поражают фактурные и динамические контрасты вступительной части pezzo concertato: величественный хорал сменяется фразами, произносимыми практически говорком, громогласное tutti — едва слышными soli без оркестрового сопровождения. Все это создает невероятный объем и глубину, подчеркивая масштаб трагедии. Половинным кадансом завершается первая часть pezzo concertato, подобная развернутому вступлению симфонии.

Тема второй части, которая подготавливалась в конце вступления в партии Джизельды, исполняется Пагано, затем ее подхватывает хор (пример 42). Начало темы, содержащее скачок на уменьшенную септиму, обнаруживает связь с интонационным словарем барокко и скорее походит на тему потенциальной фуги[110], в то время как завершение ее, со стремительным подъемом к вершине и распетым спуском к тонике, возвращает к оперной стилистике своего времени. Во втором проведении (хоровом) теме сопутствует оркестровый контрапункт на манер противосложения в фуге. Новая мелодическая идея объединяет весь ансамбль в суммирующем построении аккордового склада, после которого следует дополнение. Третья часть pezzo concertato построена на мажорном варианте темы второй части, которая переходит в «многоярусное» заключение из нескольких дополнений. Примечателен гармонический оборот в последних тактах коды с полифункциональным наложением вводного септаккорда на тонический органный пункт — тот же оборот звучал во вступительном разделе молитвы Джизельды в начале 2-й картины I акта (примеры 43, 44). Таким образом, в структуре ансамбля выделяются три части-звена, родственные по материалу: как

---

[109] См. финалы «Эрнани», «Альзиры», «Аттилы».

[110] К барокко отсылает и фригийский оборот в басу в третьем построении первой части concertato.

и в первом финале «Набукко», здесь имеет место цепная форма. В то же время функционально три звена подобны вступлению, основной части и коде, как в «Мнимом Станиславе».

Tempo di mezzo отличается краткостью и экономностью средств, представляя собой речитативы Арвино, Джизельды, Пагано и реплику стражников («Проклятый! Пусть твоя жизнь будет горше смерти!»). Stretta, как и pezzo concertato, начинается tutti. Выдержанным тонам унисона солистов и хора, скандирующих проклятие в адрес Пагано, противопоставляется наступательный хроматический ход в оркестровых басах. Основная вокальная тема также построена на поступенном движении (пример 45), причем ее крайние звуки очерчивают доминантовую уменьшенную септиму f-moll, что порождает интонационную связь с медленным разделом финала, но не только. Начало темы основано на той же интонации, которая звучит в сцене молитвы Джизельды в оркестровом вступлении и в партии Виклинды («Ах, мое сердце все еще дрожит...»). Так образуется тематическая арка, объединяющая всю картину. Два проведения темы tutti образуют мощную «заставку» stretta. В дальнейшем тема получает тембровое и мотивное развитие, вплоть до контрапунктических приемов (инверсия), причем в репризе основная тональность раздела (c-moll) сменяется одноименным мажором (это традиционное для итальянской оперы ограничение в использовании минора несколько снижает драматическую силу финала[111]).

В целом, к отличительным чертам первого финала «Ломбардцев» относятся неквадратность структур в pezzo concertato и stretta, минорный лад этих разделов, которые, тем не менее, традиционно завершаются в мажоре, и, самое главное, интонационное единство картины — от соло Виклинды в сцене молитвы до stretta. Не совсем обычен раздел pezzo concertato, поскольку его идея — не в дифференциации эмоций, а, напротив, в сплочении участников, объединенных общим негодованием. В этом смысле финал «Ломбардцев» развивает идею pezzo concertato «Оберто».

---

[111] А. Базеви назвал stretta первого финала «Ломбардцев» «чрезвычайно шумной и не слишком удачно сконструированной» [Basevi, 2013, p. 32].

Подобное решение объясняется, помимо драматической ситуации, еще и тем, что в I акте «Ломбардцев» Верди уже имел место ансамбль concertato, основанный на противопоставлении контрастных настроений. Дело в том, что в этой опере по принципу la solita forma построена также интродукция [См. об этом: Приложение 3]. Особенность «Ломбардцев» заключается в том, что первое столкновение сил здесь происходит именно в интродукции, и уже здесь Верди создает сцену на основе la solita forma. Pezzi concertati «Ломбардцев» представляют оба варианта организации вводной части — в виде реакции индивидуальной (в интродукции) и коллективной (в финале). При этом в первом случае Верди продолжает идею цепной формы из финала I части «Набукко», во втором — создает оригинальную музыкально-драматическую композицию, принцип которой получит развитие в первом финале «Макбета». Таким образом, композитор вводит в первую часть оперы два развернутых pezzo concertato, по-разному трактованных.

Во второй редакции оперы, которая получила название «Иерусалим» (1847), Верди, отказавшись от массовой сцены интродукции, тем не менее, сохраняет секстет и stretta, значительно изменив связующие разделы, как и в финале I акта[112]. Однако наряду с первым финалом, в котором разыгрывается бытовая драма с традиционным публичным осуждением, в «Иерусалиме» вводится большая церемониальная сцена во 2-й картине III акта, представляющая собой гражданскую казнь несправедливо осужденного виконта Беарнского Гастона. После траурного марша на площади города Рамла в Палестине начинается церемония. Формально картина[113] не относится к типу финала concertato, поскольку отсутствует лирический ансамбль, но сама структура весьма примечательна. Здесь происходит «наслоение» двух типичных конструкций la solita forma: речитативная сцена связывает марш с каватиной Гастона, однако

[112] Заново написан раздел tempo d’attacco, в котором вместо фигуративного мотива скрипок объединяющую роль получила мрачная тема в оркестровых басах. В pezzo concertato сокращена вступительная часть и изменена тональность (e-moll вместо f-moll), при этом расширена stretta.

[113] В клавире финал обозначен как «Большая ария и сцена». (*Verdi G.* Jerusalem: Grand Opéra en quatre Actes. Paris, 1847. Pl. B.C. 1256. P. 228).

tempo di mezzo каватины (возглашение герольда) ведет не к cabaletta, а к хоровой сцене, в которой герольд трижды обвиняет Гастона в предательстве, причем всякий раз его речитатив звучит на полтона выше. Каждый раз словам герольда отвечают отчаянные протесты Гастона и ансамбль с хором — своего рода pezzi concertati в миниатюре. Наряду с квартетом солистов (Гастон, папский посол, начальник стражи и герольд), в сцене принимают участие несколько хоровых групп (женский хор, воины, монахи), так что неумолимому унисону хора монахов (басы) противостоят сочувственные реплики женского хора. Cabaletta арии совмещается со stretta хорового финала. Примечательно здесь преобладание минорного лада — одноименный мажор утверждается только во втором хоровом ритурнеле (схема 26).

Троекратное провозглашение обвинения напрямую готовит сцену суда над Радамесом в «Аиде», а сама ситуация массовой церемонии осуждения и гражданской казни, звучание траурного марша, официоз реплик герольда, «многослойный» контрастный ансамбль, — все это предвосхищает другую оперу, также написанную для Парижа, а именно, «Дон Карлос», позволяя рассматривать 2-ю картину III акта «Иерусалима» как «первый эскиз сцены аутодафе» [Кенигсберг, 2011, с. 222].

1.4. «Эрнани» и «Двое Фоскари»: к раскрепощению схемы. После легендарно-аллегорических сюжетов «Набукко» и «Ломбардцев» Верди, получивший заказ от венецианского театра La Fenice, обращается к драме Гюго «Эрнани» и впервые работает с Франческо Марией Пиаве [См. подробнее: Приложение 1, с. 249–250]. С. Н. Богоявленский особенно выделяет «Эрнани» (1844) как оперу, в которой начинает складываться самобытный мелодический язык Верди, причем автор объясняет новые черты в музыкальной композиции особенностями либретто, вытекающими из французского типа драмы: «В драме Гюго Верди сталкивается с драматургией действия [разрядка *С. Б.*], что как нельзя лучше отвечало его дарованию, неудовлетворявшемуся итальянской оперной драматургией состояний, и это в сильнейшей степени стимулировало его творческие искания. Стремление Верди к воплощению сильных душевных

переживаний нашло в коллизиях и ситуациях драмы, переработанной в либретто, опору для развернутого музыкального выражения» [Богоявленский, 1940, с. 74].

Две сцены «Эрнани» можно определить как большие финалы — финал I акта и завершение сцены в гробнице Карла V (III акт). В русле традиции разворачивается финал I акта («Бандит»). Точку, на которой должно было завершиться действие, Верди определил при первом знакомстве с драмой: «Я уже вижу, как первый акт драмы может быть сконцентрирован в величественную интродукцию; действие закончится в тот момент, когда дон Карлос требует от Сильвы выдать Эрнани, который спрятан за портретом Сильвы....»[114]. Испанский гранд дон Руи Гомес де Сильва при виде двух мужчин (дона Карлоса и Эрнани) в комнате своей невесты Эльвиры приходит в ярость (tempo d'attacco). Однако, когда в одном из незваных гостей присутствующие узнают короля (pezzo concertato), гнев хозяина сменяется мольбой о прощении. Карлос объясняет, что его дед, император Максимилиан, умер, и молодой наследник решил заручиться поддержкой такого влиятельного вельможи, как Сильва. Король прощает хозяина и просит разрешения остановиться в его доме. Эрнани, сын убитого герцога Сеговии, теперь являющийся главарем бандитов, оказывается рядом с осудившим его королем, но Сильва обещает не выдавать его правителю (tempo di mezzo). Эрнани клянется отомстить за смерть отца (stretta, схема 27).

О первоначальном плане финала свидетельствует письмо Верди к Пиаве от 10 октября 1843 года: «Я нахожу опасным позволить Карлу, Эрнани и Руи появляться друг за другом без единого значительного музыкального номера. Это такие вещи, которые театральная публика часто находит довольно нелепыми. В тот момент, когда заходит Карлос, я сделал бы очень нежный маленький дуэт и таким образом развил бы дальше тему любви Карла. Затем при входе Эрнани я бы сделал stretta номера Карлоса и Эльвиры с присоединившимся Эрнани. ... Позднее я бы анонсировал прибытие Руи речитативом слуги или Джузеппы, как у Гюго. Затем после нескольких слов удивления я бы дал ему начать adagio финала concertato и здесь хотел бы видеть его доминирующей фигурой масштабной

[114] Письмо Верди к Мочениго от 5 сентября 1843 г. [Цит. по: Gallico, p. LXVIII].

сцены» [Цит. по: Kimbell, 1985, p. 125]. Если идея небольшого дуэта, переходящего в stretta в терцет, была осуществлена, то дальнейшее развитие сцены получило несколько иное воплощение.

Первый раздел финала, соответствующий tempo d'attacco, примечателен тем, что основную его часть занимает большая («двойная»[115]) ария Сильвы, которая не выделена в отдельный номер. История этого соло, как и весь процесс создания финальной сцены, тесно связана с первыми исполнителями оперы [См.: Приложение 4]. По сути, начальный раздел первого финала «Эрнани» представляет собой scena, cavatina и короткий связующий раздел, который можно обозначить и как tempo di mezzo.

Подобно pezzo concertato первого финала «Ломбардцев», concertato «Эрнани» является ансамблем с ведущим баритоном. Правда, этим параллели не ограничиваются: в обоих случаях pezzo concertato открывает мощный возглас tutti. С точки зрения формы, септет с хором в «Эрнани» отмечен четким членением на две части, первую из которых можно считать вступительной, вторая же, в свою очередь, представляет собой простую двухчастную форму с кодой. Первые шесть тактов, своеобразный «портал» pezzo concertato, становятся выражением коллективной реакции — за общим восклицанием следует чередование оркестровых мотивов в динамике *ff* с едва слышными перекличками отдельных групп певцов, робко повторяющих: «Это король!» (пример 47). В остальном, вся первая часть звучит a cappella: речитативным фразам короля отвечают хор и секстет солистов.

Верди с самого начала задумал это Adagio как ансамбль с доминирующим баритоном, о чем свидетельствует письмо к Пиаве от 2 октября 1843 года [См.: Приложение 4, с. 281]. На том этапе в качестве протагониста композитор видел Сильву, поскольку предполагал, что его партию будет исполнять первый баритон. В результате всех ротаций в составе Верди изменил персонаж, однако, как и

---

[115] Термин «двойная ария» (double aria) широко распространен в англоязычной музыковедческой литературе для обозначения арии, построенной по типу la solita forma (cantabile — tempo di mezzo — cabaletta) [См.: Van, p. 345].

задумывалось, ведущим голосом остался баритон Суперки, исполнивший Карлоса на премьере. Хоральная фактура в этой части «разорвана» паузами, которые сообщают высказыванию испуг и робость. В еще большей степени, чем в «Ломбардцах», грандиозная вступительная часть производит эффект нарастающего ожидания. В следующей части экспонируется новая тема — на этот раз уже в сопровождении оркестра. Здесь доминирует парящая кантилена дуэта Эльвиры и Эрнани. Другие пласты образуют ритмически контрастные реплики Сильвы и Карлоса, основанные на новом мотиве. Подобно pezzi concertati финалов «Короля на час» и «Ломбардцев», основная часть завершается серией дополнений, с постепенным усложнением фактуры, насыщаемой многоярусными перекличками.

Если главным героем tempo d'attacco был Сильва, то в tempo di mezzo наиболее развернутые ариозные моменты принадлежат Карлосу. Необычно начало stretta — ее открывает Эрнани словами, которые, согласно ремарке, произносятся будто про себя («Верен буду тебе ежечасно, точно призрак, желающий мщенья») (пример 48). Тема в a-moll маршевого склада сочетает триольность скупого оркестрового сопровождения и пунктир в вокальной мелодии. Вторая тема stretta звучит в мажоре, в ней еще больше подчеркнуто маршевое начало, и вновь Верди обращается к приему crescendo[116]. Бадден называет stretta первого финала «Эрнани» одной из лучший в ранних операх Верди [Budden-1, p. 155]. Здесь примечательна и сольная тема с ее стремительной и гибкой мелодией, и минимизация общих мест, столь типичных в stretta, что позволило композитору достичь рекордной краткости заключительного раздела — 120 тактов (для сравнения, stretta финала I акта «Набукко» — 235 тактов).

Массовой сценой завершается и III акт «Эрнани» («Милосердие»), который отличается грандиозным нарастанием динамики действия от сольной сцены Карлоса до общего финального ансамбля. Музыкально-драматургическое решение этого акта является важным достижением Верди, принимавшим деятельное участие в составлении сценария: «Я сказал бы, что с того момента,

[116] Как подчеркивает Дж. Бадден, это crescendo не россиниевского, а вердиевского типа — «без тремоло струнных» [См.: Budden-1, p. 155].

когда, к великому удивлению заговорщиков, появляется Карлос, действие должно стремительно двигаться прямо к концу акта. Смена декораций может озадачить аудиторию и нарушить течение драмы»[117].

После торжественной клятвы заговорщики слышат три удара колокола, знаменующие избрание Карлоса императором. Карлос уличает изменников, приказывая выйти вперед дворян («Темница — плебеям, вельможам будет плаха»). Эрнани смело открывает свое благородное происхождение, но за него вступается Эльвира (tempo d'attacco). Новый король, вспоминая честь и великодушие своего предка Карла Великого, прощает заговорщиков и благословляет брак Эльвиры и Эрнани (pezzo concertato, схема 28).

Tempo d'attacco, несмотря на свою компактность, включает множество музыкальных событий: удары колокола, фанфары сценических труб, хоровые реплики обескураженных заговорщиков, речитативы Риккардо, объявляющего об избрании, и самого Карлоса. Однако наиболее значительные в музыкальном отношении эпизоды сконцентрированы в конце раздела — очень краткое решительное ариозо Эрнани и непосредственно следующее за ним еще более страстное ариозо Эльвиры. Исполненное благородства соло дона Карлоса (пример 49) становится началом pezzo concertato, которое вновь представляет собой образец ансамбля с ведущим баритоном, подобно первому финалу «Ломбардцев». В септете с хором гимн Карлу Великому соединяется с лирической мелодией Эрнани и Эльвиры, передающей упоение неожиданным счастьем, и с ядовитыми репликами Сильвы, полного мстительных замыслов (пример 50). Правда, в музыке эмоциональные контрасты сглажены господством первой темы: после сольного изложения в начальном ариозо Карлоса, тема в одноименном мажоре торжественно звучит tutti. Таким образом, сольное начало pezzo concertato третьего финала «Эрнани» принципиально отличается от соло в «Короле на час» и в «Набукко» (I), будучи не свободным ариозо-монологом, порождающим эффект сквозного развития, а структурно-тематической основой композиции (в классификации Д. Карнини — solo strutturale). Сравнительно с

[117] Письмо к Ф. М. Пиаве от 2 октября 1843 г. [Цит. по: Gallico, p. LXIX].

другими concertati в операх 1840-х, форма этого септета относительно прозрачна (простая двухчастная). Хотя ансамбль не относится к числу самых сложных и разработанных concertati, все же то, каким образом готовится этот раздел, сценическая ситуация, представляющая собой один из самых напряженных моментов драмы, к тому же объединяющая всех участников действия, позволяет рассматривать завершение III акта как большой финал, в котором Верди впервые отказывается не только от stretta, но и от tempo di mezzo, завершая акт pezzo concertato. Так, в своей пятой опере композитор вновь, как и в «Набукко», дает два разных образца финальной сцены — строго следуя традиции la solita forma в I акте и свободно претворяя ее в III действии.

В опере «Двое Фоскари» (1844) большим финалом является сцена суда во II акте. Венецианский Совет Десяти выносит обвинительный приговор сыну дожа Якопо[118] Фоскари, приписывая ему несовершенное убийство. Сам дож Венеции Франческо Фоскари не в силах защитить сына перед судом. Якопо приговаривают к ссылке — он должен покинуть родной город и отплыть на остров Крит. Даже появление в зале суда его жены Лукреции и маленьких детей не может смягчить сердца судей (tempo d’attacco, pezzo concertato). Лоредано, один из членов Совета, требует немедленного исполнения приговора, не позволяя жене и детям последовать за ссыльным (tempo di mezzo, схема 29).

Картина открывается хором сенаторов, прославляющих могущество и справедливость своего суда. Как было сказано выше, в большинстве клавиров хор выписан отдельным номером, в партитуре же этот эпизод является началом финала. И все же в письме к Пиаве от 23 мая 1844 года Верди, который к этому времени начинает все более уверенно направлять либреттиста, пишет: «Во втором акте сочини романс Джакопо и не забудь дуэт с Мариной[119]; затем большой терцет, хор и финал» [Верди, 1973, с. 32]. Следовательно, Верди рассматривает хор как «предфинальный» номер. Во всяком случае, в «Двух Фоскари» Верди впервые решает финал как отдельную картину. К подобному структурному

[118] В «Избранных письмах» и в монографии Л. А. Соловцовой герой именуется Джакопо.
[119] Оперная Лукреция в пьесе Байрона носит имя Марина.

решению композитор был близок в I акте «Ломбардцев», учитывая тематические арки между молитвой Джизельды и разделами la solita forma, однако здесь вся 2-я картина представляет собой единый сюжетный эпизод, а именно, судебное заседание. Оркестровое вступление к мужскому хору построено на лейтмотиве Совета Десяти[120], еще одна сквозная тема появляется уже в tempo d'attacco — тема Якопо, которая звучала во вступлении к его каватине из I акта и в увертюре (пример 51). В центре раздела — взволнованное ариозо Якопо (f-moll), умоляющего отца о заступничестве, ариозо, которое перерастает в диалог с отцом, сопровождаемый комментариями хора.

Мотивом для pezzo concertato становится появление Лукреции с детьми. Секстет с хором открывается соло ариозно-монологического склада (solo non strutturale), то есть индивидуальной реакцией на происходящее, и строится по принципу цепной формы. Сентиментальная тема Якопо романсового склада (es-moll, «Эти невинные слезы молят тебя о прощении», пример 52)[121], сменяется страстной строфой негодующей Лукреции, обращающейся к членам Совета. Третье звено начинается как дополнение, однако здесь появляется контрастный материал — квартовый мотив в пунктирном ритме, который звучит у противников Фоскари во главе с Лоредано. Именно здесь находит прямое музыкальное выражение основной конфликт — через чередование квартового мотива с интонациями lamento Лукреции, Якопо, Дожа и их сторонников. Самую яркую мелодическую идею Верди оставляет на конец pezzo concertato: в четвертом звене у Лукреции, Якопо и Дожа господствует широкая волнообразная тема в мажоре (Es-dur), производная от первой темы concertato (пример 53) [122].

---

[120] Как известно, лейтмотив в операх Верди трактовался иначе, чем у Вагнера. Он не служил «визитной карточкой» персонажа или основой музыкального материала сцены. Для Верди характерно обращение к темам-реминисценциям. Бадден пишет, что со всей определенностью лейтмотивный принцип воплотился именно в опере «Двое Фоскари», хотя некоторые темы «Набукко» и «Эрнани» также могут рассматриваться как лейтмотивы [См. также: Дегтярева, 2015-1]. При этом Бадден отмечает, что к 1844 г. ни во Франции, ни в Германии использование лейтмотивного принципа еще не стало системой [См.: Budden-1, p. 180].

[121] Секстет с хором Дж. Бадден сравнивает с финалом «Нормы», но, как отмечает автор, формообразующие мелодические идеи Верди короче и их больше [См.: Ibid., p. 194].

[122] Эта тема отзовется родственным материалом в ансамбле прощания с Якопо во II акте оперы.

В «Двух Фоскари» Верди демонстрирует новый для его опер тип цепной формы pezzo concertato, где все направлено к центральной музыкальной мысли, которая венчает форму как главная цель и итог развития. Идея подобного эмоционального crescendo в конце лирического раздела финала не нова, она ведет свое происхождение от concertati Беллини, в которых второй период двухчастной формы превращается в цепь дополнений, а в ансамбль вовлекаются все участники сцены. Таким образом, pezzo concertato «Двух Фокари» демонстрирует яркий пример groundswell. Именно этой беллиниевской традицией объясняются гроздья дополнений в конце concertati финалов Верди, начиная с «Короля на час». Pezzo concertato «Двух Фоскари» примечательно тем, что основой кульминационной волны лирического обобщения становится самая рельефная тема финала — именно финала, а не только pezzo concertato, поскольку сфера влияния этой темы не ограничивается медленным разделом la solita forma. После двух ее проведений, образующих четвертое звено pezzo concertato (groundswell), ансамбль прерывается неожиданным вторжением уменьшенной гармонии и острым восходящим мотивом в оркестровых басах[123]. Верди лишает большой финал традиционной stretta: в tempo di mezzo повторяется заключительная тема лирического ансамбля в кульминационном изложении tutti *fff*. Итак, «Двое Фоскари» — первая вердиевская опера, в которой нет ни одного финала concertato типовой формы, а в «усеченном» варианте la solita forma второго финала Верди решительно стирает границы между разделами, совмещая функции статичной лирической (pezzo concertato) и действенной (tempo di mezzo) составляющих.

1.5. «Жанна д'Арк» и «Альзира» — финалы для сопрано. В опере «Жанна д'Арк» (1845) и финал Пролога, и финал I акта представляют собой развернутые ансамблевые сцены с символическими хорами ангелов и демонов. Однако большим финалом в полном смысле здесь является финал II акта — сцена коронации будущего Карла VII. После долгожданной победы над англичанами в Орлеане народ собирается перед собором Святого Дионисия в Реймсе. Жанна находится в свите короля, который благодарит ее за помощь. Во время церемонии

[123] Мотив, предвосхищающий басовую фигуру в аналогичном разделе гранд-финала «Дона Карлоса».

Жак всенародно обвиняет дочь в еретизме (tempo d'attacco). Карл в недоумении, но отец непреклонен (pezzo concertato). Жак устраивает допрос и требует костра для Жанны (tempo di mezzo). Толпа проклинает героиню (stretta, схема 30).

Вновь, как и в «Двух Фоскари», центральный финал представляет собой самостоятельную картину, и, впервые у Верди, его сюжетной основой становится государственная церемония[124]. «Официальную» часть финала составляют фанфары сценического оркестра и хоровой гимн: народ воздает хвалу небесам за спасение Франции. В tempo d'attacco ключевыми эпизодами являются два контрастных ариозо: Карла (b-moll), который первый реагирует на обвинение, вставая на защиту безмолвной Жанны[125], и Жака (F-dur), чье выступление в характере кабалетты полно решимости и свидетельствует об абсолютной убежденности в своей правоте.

Pezzo concertato «Жанны д'Арк» представляет новый для Верди вариант решения лирического раздела центрального финала, хотя в структурном плане этот ансамбль проще, чем в предшествующих операх — здесь выстраивается двухчастная форма с динамической репризой второй части. Впервые композитор начинает pezzo concertato не соло и не tutti, а дуэтом с хором. Фразы Карла и Жака звучат без сопровождения, скупой поддержкой служат краткие реплики хора и оркестра в унисон (пример 54). Обобщением первой части становится хорал tutti. Второе построение открывается соло Жанны в Des-dur (пример 55). Плавная мелодия с триольной фигурацией у кларнета создает образ небесной чистоты, вызывая, в то же время, ассоциации с движением вальса. В минорном дополнении возвращается видоизмененный мотив из первой части ансамбля. Затем следует второе проведение темы Жанны, но уже в октавный унисон с Карлом. Свою особенную линию ведет Жак, а пассажи в хоровых партиях создают живой «дышащий» фон, предвосхищая фактуру ансамблей «Стиффелио». Терцет с хором «Жанны д'Арк» относится к concertati сольного типа, особенность его заключается в том, что важнейшее соло звучит не в начале композиции. Тот факт,

---

[124] Вышеупомянутый финал III акта «Иерусалима», представляющий собой церемонию гражданской казни, был написан позже (1847).

[125] Волнение героя передается с помощью повторяющейся хроматической фигуры в оркестре, напоминающей мотив из секстета моцартовского «Дон Жуана».

что соло Жанны является основой всей второй части ансамбля, позволил Д. Карнини обозначить его как solo strutturale [Carnini, p. 98–99].

В tempo di mezzo Жак трижды требует ответа от дочери, трижды она не прерывает молчания, при этом всякий раз обращение Жака звучит на полтона выше. Так протягивается арка к гражданской казни Гастона в III акте «Иерусалима» и к сцене суда над Радамесом. Stretta, построенная в соответствии с традиционной схемой, основана на двух темах. Агрессивно-наступательный характер первой (тема a)[126], образующей вступительную часть, роднит ее со stretta из первых финалов «Моисея» и «Ломбардцев», однако здесь эффект усилен тем, что материал излагается октавным унисоном хора и оркестра (пример 56). Вторая тема stretta (тема b) носит скорее лирический характер, представляя собой соло Жанны (пример 57).

Отказавшись в «Двух Фоскари» от финальной stretta, в «Жанне д'Арк» Верди вновь обращается к традиционной структуре la solita forma, сосредоточив новаторские устремления на других ее зонах. Возвращение stretta оправдано сценической ситуацией (разъяренная толпа проклинает еретичку). Финал II акта принадлежит к самым впечатляющим страницам оперы. На фоне всего предшествующего творчества композитора этот финал выделяется величием и масштабами, в частности, небывалых размеров достигает раздел tempo d'attacco, включающий два ариозо, а также pezzo concertato, примечательный контрастным материалом и широким развитием темы второй части. Финал отличается также значительной ролью сопрано, неслучайно самые яркие темы и в медленном разделе, и в stretta излагаются именно в партии Жанны, которая считается лучшей сопрановой партией в операх Верди, написанных к этому времени[127].

«Альзира» (1845) стала первым в творчестве Верди заказом неаполитанского театра San Carlo[128] и третьей его оперой, после «Оберто» и «Двух Фоскари», представленной на этой сцене. К несомненным музыкальным

---

[126] Фактура и характер вступительного раздела stretta напоминает финал I акта «Семирамиды».
[127] Верди сам рекомендовал эту оперу Терезе Штольц для дебюта в La Scala [См.: Budden-1, p. 205].
[128] Как отмечает Бадден, для неаполитанцев представители Северной Италии были не в меньшей степени иностранцами, чем французы или немцы [Budden-1, p. 205].

достоинствам далеко не самой успешной ведиевской оперы Бадден относит увертюру и финалы [См.: Budden-1, p. 230].

Большим финалом завершается II акт[129]. К героине, находящейся в плену у испанского колонизатора Гусмано, пробирается считавшийся погибшим вождь инков Заморо. Уединение влюбленных нарушается появлением Гусмано с соратниками. Его отец, губернатор Перу Альваро, которого некогда Заморо спас от гнева индейцев, просит сына о милосердии, но ярость Гусмано только усиливается (tempo d'attacco, pezzo concertato). Неожиданно приходит весть о том, что повстанцы требуют освободить Заморо. Гусмано вынужден отпустить его, но клянется рано или поздно отомстить сопернику (tempo di mezzo и stretta, схема 31).

Во многом финал «Альзиры» наследует финалу «Жанны д'Арк». Вновь композитор выбирает традиционный четырехчастный вариант la solita forma. Вновь в первом разделе выделяется героического характера сольная строфа в духе кабалетты (Заморо, a-moll). Вновь pezzo concertato начинается дуэтом. Даже тоника лирического раздела та же! Хотя в гармоническом отношении начало concertato звучит несколько неожиданно, если не сказать — странно: после полного каданса Des-dur Adagio начинается в одноименном миноре. В первой части увещевающим репликам Альваро на основе скорбной темы в движении баркаролы противостоят яростные фразы Гусмано, построенные на той же интонации (пример 58). Начальное звено ансамбля отличает подвижный тональный план: в первой фразе происходит модуляция в минорную доминанту, так что второе предложение в смысле звуковысотности напоминает ответ в экспозиции фуги. В следующем построении тема звучит уже в es-moll, и повторяется тот же тональный сценарий. Таким образом, первая часть ансамбля представляет собой золотую секвенцию (des-moll–as-moll–es-moll–b-moll), которая завершается в мажоре (F-dur). Необычен здесь не столько сам факт

[129] В рикордиевском клавире «Альзира» представлена как опера в двух актах с прологом, так же ее рассматривает Бадден, однако в критическом издании она предстает как трехактная опера. С. Кастельвекки во вступительной статье отмечает, что пролог значился только в либретто, тогда как в автографе партитуры Верди делит оперу на три акта [См.: Castelvecchi, p. XLVIII]. Композиторские обозначения восстановлены в критическом издании.

диалогического начала, уже испытанного в предыдущей опере, сколько подчеркнутая контрастность высказываний. Это первый ансамбль у Верди, в котором эмоции сталкиваются уже в начальном построении. Вторая часть pezzo concertato основана на теме сольной строфы Альзиры (Des-dur). Полетное соло сопрано и вальсовое движение по образцу второго раздела финала «Жанны д'Арк» предвосхищают соло Виолетты в pezzo concertato центрального финала «Травиаты». После баркарольного дополнения, в котором герои группируются по парам (параллельные терции Гусмано и Альваро и сексты Альзиры и Заморо), следует динамизированная реприза темы второй темы (b), где партии солистов отражают их эмоциональные состояния: Альзира сокрушается по поводу скоротечности ее счастья, Заморо поет о вере в преданность и чистоту Альзиры, Альваро, отец Гусмано, просит сына быть милосердным (пример 59)[130].

Раздел tempo di mezzo необычен своим экзотическим характером, он начинается отдаленным звучанием «дикарского» марша: оркестровые басы в штрихе staccato с форшлагами выполняют не гармоническую, а скорее сонористическую функцию, выступая в роли ударного инструмента, а в высоком регистре звучит примитивная мелодия деревянных духовых (пример 60). Угроза Гусмано звучит в качестве запева stretta. Второй раздел stretta представляет собой эпизод crescendo «вердиевского», а не россиниевского плана, как подчеркивает Бадден [Budden-1, p. 241] (пример 61).

В некотором роде финал «Альзиры» синтезирует композиционные идеи предыдущих опер, как новаторские, так и традиционные. К первым относится новый тип pezzo concertato с лирическим соло сопрано по образцу «Жанны д'Арк», ко вторым — прием crescendo во второй теме stretta, как в «Набукко» и «Эрнани».

Верди возлагал большие надежды на финал III акта «Альзиры» (finale ultimo)[131]. Рассмотрение заключительных финалов не входит в задачи настоящей работы,

---

[130] Бадден отмечает, что Верди опирался на опыт Доницетти в секстете из «Лючии ди Ламмермур», в частности, в группировке голосов, хотя общая структура у Верди сложнее [См.: Budden-1, p. 237].

[131] Верди понимал сильные и слабые стороны своего сочинения. В ответ на сообщение о холодном приеме своей «несчастной "Альзиры"» в Риме осенью 1845 г. он писал: «Еще до неаполитанской премьеры я отмечал эти недостатки, и Вы не представляете, как много я думал

однако в ряде случаев структура finali ultimi имеет непосредственное отношение к построению finali centrali. Как пишет Бальтазар, заключительные финалы в операх Верди, всегда подразумевающие смерть одного или нескольких главных героев, в самом общем плане включают подготовительную сцену, медленный раздел и заключение. Первый раздел, подобно tempo d'attacco центрального финала, представляет собой диалогическую сцену и нередко включает небольшое соло, дуэт или хор[132]. Функцию лирического раздела выполняет pezzo concertato или соло с хором. Заключение может содержать короткий диалог или общую реакцию на смерть персонажа. Так, например, подготовительный раздел финала «Набукко», согласно расположению данного обозначения в автографе, включает молитву Фенены, раздел Adagio, представляющий собой септет с хором в жанре торжественного гимна («Immenso Ieovha»), и заключительный (третий) раздел, усложненный предсмертным соло Абигайль, который завершается 13-тактовым Allegro с хоровой констатацией смерти героини и резюмирующей фразой Захарии. Таким образом, при наличии ансамбля[133] или соло с развитой ансамблево-хоровой поддержкой[134], структура заключительного финала образует параллель с финалом центральным. Показательным примером финала concertato в конце оперы является finale ultimo «Альзиры».

На празднестве в парадном зале губернаторской резиденции, в тот момент, когда Гусмано представляет гостям Альзиру как свою будущую жену, из толпы выступает Заморо и поражает его кинжалом (tempo d'attacco). Ария умирающего Гусмано по сути перерастает в ансамбль pezzo concertato. В творчестве Верди уже встречались примеры усиления роли ансамбля и хора в подобных ариях, например, в предсмертной арии Франческо в опере «Двое Фоскари». Однако в «Альзире» финальная сцена оказывается особенно масштабной, а

о них! Проблема коренится в ее жизненных органах, и их корректировка может только сделать хуже... Я надеялся, что Sinfonia и последний финал компенсируют дефекты остального...» Письмо Верди к либреттисту Якопо Ферретти от 5 ноября 1845 г. [Цит. по: Castelvecchi, p. XLV].

[132] По мнению С. Бальтазара, весь III акт «Риголетто», включая песенку герцога, квартет, трио и бурю, может рассматриваться как подготовительная фаза для последнего дуэта Джильды и Риголетто [Balthazar 2004, p. 62].

[133] См. финалы «Набукко», «Эрнани», «Аттилы», «Травиаты», «Симона Бокканегры» (обе ред.).

[134] См. «Двое Фоскари».

заключительный ансамбль — еще более величественным. Таким образом, принципиальным отличием finale ultimo от finale centrale является отсутствие stretta, что позволило С. Бальтазару предположить, что структура заключительного финала могла повлиять на «усечение» центрального в операх Верди [Balthazar, 2004, p. 64]. Вряд ли возможно полностью согласиться с этой мыслью, ведь обе тенденции в творчестве Верди зародились одновременно, свидетельством чему являются оперы «Набукко», «Эрнани» и «Двое Фоскари».

1.6. Финалы «Аттилы». Два из трех актов «Аттилы» (1846) завершаются массовыми сценами. Драматический конфликт финала II акта Верди наметил еще на начальном этапе работы с литературным первоисточником: «Закончил бы первый акт[135] в тот момент, когда Ильдегонда[136] предупреждает Аттилу о том, что чаша, из которой он хочет пить, отравлена; это заставляет Аттилу поверить в любовь Ильдегонды, тогда как на самом деле она лишь обеспечивает себе возможность самолично отомстить за смерть отца и братьев...»[137]. 2-я картина II акта представляет праздник в честь перемирия гуннов с римлянами. Предводитель гуннов Аттила приветствует римского военачальника Эцио и, вопреки предостережениям друидов, садится рядом с бывшим противником. В разгар пиршества небо покрывается тучами, порыв ветра гасит факелы (tempo d’attacco, pezzo concertato). Несмотря на тревожное предзнаменование, Аттила приказывает продолжить праздник. Он поднимает чашу, чтобы выпить в честь языческого бога Вотана, но пленная римлянка Одабелла останавливает его, предупреждая, что напиток отравлен. Так она срывает план своего возлюбленного Форесто, чтобы собственноручно отомстить Аттиле. В награду же за спасение Аттилы она просит оставить жизнь Форесто (tempo di mezzo, stretta, схема 32).

---

[135] События II акта в первоначальном плане завершали I акт.

[136] В опере героиня пьесы Вернера будет переименована в Одабеллу.

[137] Письмо Верди к Ф. М. Пиаве от 12 апреля 1845 г. [Верди, 1973, с. 31]. 1844 год, которым датируется это письмо и в «Избранных письмах», и у Л. А. Соловцовой [Соловцова, с. 86], не соотносится с новейшими документами по истории создания оперы. Ошибка закралась уже в первую публикацию письма [I coppialettere, p. 437] и была исправлена только в 1980-е итальянским музыковедом Марчелло Конати, на которого ссылается Бадден [Budden-1, p. 247].

В третий раз Верди представляет в качестве финала самостоятельную картину — после суда («Двое Фоскари») и коронации («Жанна д'Арк») наступает черед большого праздника. Картина открывается вводным эпизодом декоративного характера — хором солдат Аттилы, в котором маршевость граничит с танцевальностью. В следующей сцене выделяется хор совсем другого свойства — басы-друиды, чей мрачный унисон продублирован виолончелями, фаготом и чимбассо, предостерегают Аттилу от поспешных поступков, указывая на страшные предзнаменования. Танец и хор жриц продолжает несколько легкомысленный настрой, заданный в первом хоре. В отличие от танца жриц, который четверть века спустя украсит первый финал «Аиды», здесь нет ничего ориентального, за исключением подражания щипковым инструментам в оркестровке[138], и ничего мистического; он скорее предвосхищает хор ряженых цыганок из второго финала «Травиаты», выполняя ту же функцию декоративной интермедии перед драмой. На контрасте с хором особенно неожиданно воспринимается буря, переданная исступленными хроматическими пассажами в оркестре.

Реакцией на страшное предзнаменование (в мистическом красном пламени гунны видят явление духа горы) становится pezzo concertato, представляющее собой редкий тип ансамбля без ведущего голоса. Начало Andantino отражает общее оцепенение при виде сверхъестественного. «Крадущаяся» тема в e-moll, изложенная октавным унисоном хора, начинается в полной тишине (пример 62). Партии солистов выделены ритмически — более протяженными длительностями и триолями. Первое построение звучит a cappella, лишь периодически возникают едва слышные тремоло скрипок и педали фагота. При этом начальное звено лишено кантилены, оно все состоит из отдельных кратких фраз, речитативных реплик, редких выдержанных звуков. Второе звено носит разработочный характер — в партиях Форесто и Одабеллы, которые не поддаются общему страху, поскольку больше заняты своими чувствами, развивается квартовая интонация из основной темы. В партиях Аттилы, Эцио и Ульдино сохраняется речитативный

[138] Pizzicato струнных, арфа и staccato деревянных духовых (с флейтой piccolo).

характер, хору же поручены гармонические звуки. Вместо ожидаемой репризы следует мажорное звено-кода, материал которой производен от первой темы. Традиционный переход в мажор в данном случае имеет сюжетное обоснование — буря уходит, и небо вновь становится спокойным. Первые фразы также звучат a cappella, но теперь в ансамбле воцаряется единодушие. Преобладающим становится триольное движение, солисты и хор исполняют один и тот же текст, постепенно все объединяются в гармоничное tutti, сопровождаемое «колокольчатым» звучанием staccato деревянных духовых. Разнообразие хоровой фактуры и изящество оркестровки, безусловно, относятся к отличительным чертам ансамбля. Pezzo concertato этого финала уникально тем, что здесь нет острого противостояния, здесь не сталкиваются контрастные эмоции, отсутствует даже традиционная «лирическая волна» (groundswell) в заключительном построении. Композиция квинтета с хором передает движение от суеверного страха к наивной надежде на лучшее. В tempo di mezzo выделяется небольшое ариозо Аттилы, сопровождаемое блестящей танцевальной музыкой, а после разоблачения покушения следует stretta, особенностью которой является минорный лад второй темы (соло Одабеллы) после мажорной первой (соло Аттилы).

Финал II акта «Аттилы» полон контрастов. Обращает на себя внимание драматическая насыщенность и многообразие музыкальных явлений в первом разделе, включающем три разнохарактерных хора и речитативную scena. Правда, обратной стороной оказывается некоторая дробность и слишком резкий переход от хора и танца жриц к лирическому ансамблю. Оригинален эффект начала pezzo concertato, как и контраст между двумя его разделами. Concertato с хоровым изложением основной темы и дальнейшим ее развитием напоминает об ансамбле первого финала «Оберто», однако общая композиционная идея не имеет аналогов в предшествующих операх Верди.

Если второй финал «Аттилы» представляет собой самостоятельную законченную картину, то в финале I акта массовая сцена становится кульминацией предшествующего действия. События разворачиваются в лагере Аттилы. После арии, в которой герой рассказывает о своем вещем сне, и хора,

прославляющего Вотана, воинственное настроение картины нарушается неожиданным звучанием детских и женских голосов. Картина шествия, возглавляемого римским старейшиной Львом, который своей степенной речью обличает всякое насилие, смущает Аттилу, напоминая о ночных видениях. Его замешательство находит выражение в Largo финала (pezzo concertato), которое относится к уже знакомому типу concertato с соло ариозно-монологического склада. Строфа Аттилы начинается декламационной темой в f-moll с траурным пунктиром в оркестре (пример 63). Мажорное (As-dur) продолжение ариозо, напротив, подчеркнуто-певуче — здесь Верди вновь обращается к композиционной идее, испытанной еще в «Набукко». Тема следующего звена, в котором ансамбль и хор объединяются в прославлении силы своей веры, производна от второй части ариозо Аттилы. В целом, форма pezzo concertato проще, чем в ансамбле второго финала, и может быть определена как двухчастная с кодой. Противостоящая остальным участникам ансамбля партия Аттилы, в которой досада сменяется замешательством, сходна с ролью Пагано в первом финале «Ломбардцев». Сама идея величественного ансамбля с доминирующим баритоном напоминает не только о третьем финале «Эрнани», но и о заключительном финале «Альзиры». И так же, как в более ранних примерах, гимничный характер pezzo concertato обуславливает структуру целого — во всех трех случаях финалы решены без stretta.

В финале I акта «Аттилы» примечателен нетипичный характер конфликта, который не связан ни с любовной, ни с патриотической линиями, в котором нет места ни ревности, ни мести, а есть глубокий внутренний конфликт героя между его идейными убеждениями и убеждениями других людей, чья пламенная вера смягчает его сердце, вызывая трепет.

1.7. «Макбет»: две вершины. Финалы «Макбета» (1847) подтверждают особое положение этого произведения в творчестве Верди 1840-х годов. То исключительное значение, которое имела для композитора встреча с творчеством Шекспира неоднократно отмечалось советскими музыковедами, внесшими большой вклад в разработку этой темы [См.: Тигранов, 1940-2; Орджоникидзе;

Лейтес; Богоявленский, 1964]. Красной нитью в исследованиях российских ученых проходит мысль о том, что творчество Шекспира стало «путеводной звездой» в исканиях Верди, «свои самые сложные творческие проблемы разрешавшего в связи с работой над шекспировскими образами» [Тигранов, 1940-2, с. 173]. Этот тезис сохраняет свое значение и в отношении финалов.

В «Макбете» большими финалами завершаются I и II акты. Очевидно, в обоих случаях драматургическая идея сцены полностью принадлежит композитору. Если из монографии Баддена следует, что Верди изначально оперировал сценарием, составленным Андреа Маффеи [Budden-1, p. 270], то Д. Лоутен, ссылаясь на исследование Д. Гольдин, утверждает, что первоначальный сценарий оперы был составлен самим композитором по прозаическому переводу Карло Рускони [Lawton, 2006, p. LXV]. Письма Верди к Пиаве с сентября 1846 по февраль 1847 года, в которых слышна жесткая воля требовательного композитора, раскрывают детали создания многих эпизодов оперы, однако первый финал не входит в их число [См.: Приложение 1, с. 252–253]. Дело в том, что работа над этим фрагментом проходила в октябре 1846 года, когда Верди и Пиаве находились вместе в Комо, и необходимости в переписке не было. Финальная сцена I акта ведет отсчет от того момента, когда Макдуф и Банко появляются у спальни Дункана, чтобы разбудить его, но обнаруживают короля убитым (scena) и сообщают о злодеянии обитателям замка, включая хозяев — Макбета и Леди Макбет (pezzo concertato, схема 33).

Первый раздел, будучи написанным на речитативный текст, скорее представляет собой scena, а не tempo d’attacco. Маршеобразный «шорох» струнных с самого начала сообщает происходящему таинственно-мрачный характер. Ариозо Банко c-moll звучит предзнаменованием грядущей трагедии. Внезапным темповым сдвигом начинается следующая фаза раздела: Макдуф в ужасе выходит из спальни, что сопровождается многократным повторением судорожно взмывающих оркестровых пассажей. Драматическая ситуация этого финала перекликается с первым финалом «Ломбардцев» — весть об убийстве становится «поводом» для pezzo concertato (b-moll). Более того, как и в опере

1843 года, ансамбль начинается коллективной реакцией, единодушным возглашением секстета солистов и хора (пример 64). Однако масштабы и пропорции иные. В «Макбете» начальное построение сложно свести к роли «вступления», это полноценная часть, строго организованная. Скорее, она воспринимается как грандиозный портал, вызывая ассоциации с литургическими жанрами, с идеей страшного суда, так что первая тема выступает своеобразным Rex tremendae. Литургический подтекст находит подтверждение во второй части concertato, которая целиком звучит a cappella — 27 тактов в темпе Adagio! Солисты отделяются от хора, так что образуется антифон вокальных групп (пример 65).

В знаменитом письме к исполнителю партии Макбета Феличе Варези от 7 января 1848 года Верди предупреждал о специфике этого фрагмента: «Первый финал ясен сам собой. Заметь только, что после первых тактов имеется отрывок для голосов соло, и необходимо будет, чтобы ты и Барбьери[139] шли очень уверенно, дабы поддержать остальных» [Верди, 1973, с. 36]. Несмотря на то, что в первой части pezzo concertato произошла модуляция в минорную доминанту, вторая начинается в мажоре (Des-dur). После скорбного настроения первой темы, в которой постоянно подчеркивалась ламентозная интонация, во второй части свидетелей трагедии охватывает молитвенное настроение, хотя и здесь напоминают о себе секундовые «вздохи», и сохраняется жесткий пунктирный ритм. Вся часть a cappella отличается не только размахом, но и тонкой проработанностью[140]. В заключительной части pezzo concertato, когда хор и ансамбль обращаются к высшим силам с просьбой проявить свой гнев и наказать преступника, вновь проводится преображенная первая тема. Теперь она звучит в мажоре (Des-dur), вознесенная на пьедестал величественного октавного унисона. Эта кульминационная часть pezzo concertato в мелодико-гармоническом и структурном плане представляет собой «классический» образец «лирического обобщения» (groundswell) [См.: Kerman, Grey, p. 159.]. Завершается сцена

[139] Марианна Барбьери-Нини — первая исполнительница партии Леди Макбет.
[140] В том числе гармонической: в развивающем эпизоде второго раздела происходит модуляция в доминанту, а также красочное сопоставление As-dur — Fes-dur.

стремительной кодой, которая, однако, не нарушает характер величественной торжественности. Вновь Верди решает большой финал без stretta.

Первый финал «Макбета» демонстрирует небывалую до сих пор силу экспрессии. С. Н. Богоявленский подчеркивает, что развитие здесь протекает путем интонационного нагнетания, приводящего к кристаллизации завершающей темы. Целостности оперной сцены способствует необычный для итальянской оперной музыки тональный план, «характерный своей субдоминантовостью для романтического и неоромантического стиля...»[141]. Как утверждает ученый, «из итальянских современников Верди только один Меркаданте владел техникой модуляционного строения большой оперной формы и умел ее применять» [Богоявленский, 1940, с. 98–99]. Богоявленский обращает внимание на то, что становление кульминационной темы финала происходит на протяжении, по крайней мере, половины акта — начиная с дуэта Макбета и Леди Макбет, где малосекундовые интонации рассеяны во всех разделах. И действительно, если интонационно и ритмически тема подготавливается в tempo d’attacco (в ариозо Банко), то опора на малосекундовый мотив с аналогичным ладовым положением (V–VI ступени) присутствовала еще в предыдущей сцене — эта интонация была заявлена в первой реплике Макбета после убийства: «Tutto è finito!», став источником тематизма Andantino дуэта Леди Макбет и Макбета.

В пятый раз Верди завершает центральный финал без традиционной stretta. Финал I акта «Макбета» во многом наследует первому финалу «Ломбардцев», превосходя его, как отмечает Бадден, интенсивностью унисона, напряженностью мелодических линий, а также тем, что мажор в этой сцене не уравновешивает минорное начало [Budden-1, p. 292]. Примечательно, что музыка первого финала была полностью сохранена в редакции 1865 года.

Финал II акта во второй редакции претерпел некоторые изменения[142], касающиеся, главным образом, сольных эпизодов Макбета, безусловно,

---

[141] Es-dur (Марш)–As-dur–f-moll–b-moll/B-dur–f-moll (Сцена и дуэт)–c-moll–b-moll–Des-dur (Финал).

[142] В частности, поменялся мелодический рисунок в партии Макбета от слов «Non dirmi ch’io fossi!» и ответа хора на словах «Macbeth è soffrente!». Значительные изменения, касающиеся также гармонии и оркестровой фактуры, продолжаются до слов Леди Макбет «Sedete, mio

заслуживающих отдельного анализа. Общая структура и ансамблевые фрагменты остались прежними. После убийства Банко Макбет в качестве нового короля устраивает пир в честь шотландских танов. Леди Макбет поет застольную песню, однако Макбет, которому является призрак Банко, уже не в состоянии владеть собой (tempo d'attacco, pezzo concertato). Как известно, эта картина принадлежит к самым новаторским в драматургическом отношении сценам в операх 1840-х[143]. Верди здесь отходит от стандартной схемы финала concertato, виртуозно соединяя в единый поток драматического развития застольную песню, эпизоды галлюцинаций и масштабный лирический ансамбль (схема 34).

Открывает финал блестящая оркестровая тема в духе галопа, создающая атмосферу светского веселья. Как пятью годами позже в «Травиате», развлекательный характер подчеркнут легким штрихом деревянных духовых, репетициями и форшлагами. На фоне этой темы звучат обращения хозяев к гостям и хоровые ответы. Второй раздел картины представляет собой знаменитую застольную Леди Макбет. На отзвуках brindisi Макбет и наемный убийца приглушенно ведут диалог, сопровождаемый хроматизмами оркестрового контрапункта. После этого краткого эпизода возвращается тема галопа, но с появлением призрака[144] характер музыки резко меняется — следует первая сцена теряющего рассудок Макбета. Очередной куплет застольной прерывается вторым припадком Мабета. На этот раз исходом сцены становится медленный ансамбль.

В отличие от pezzo concertato в I акте, этот ансамбль принадлежит к сольному типу concertato с ведущим баритоном. Первым звеном является ариозо Макбета, в котором преобладают краткие фразы небольшого диапазона, нередко с

---

sposo!», несколько изменена партия Макбета от слов «Macbetto tremar non vedrai» до «Va fuggi!». Партия Леди Макбет в ансамбле на словах «chi mori tornar» перенесена на кварту вниз.

[143] С. Бальтазар отмечает, что в этом финале Верди и Бойто «дважды избежали лирических ансамблей в тех точках tempo d'attacco, где их предшественники могли быть менее сдержанными»: при объявлении об отсутствии Банко и после первого приступа Макбета [Balthazar, 1985, p. 560].

[144] Верди уделял большое внимание постановочной части этого эпизода, что явствует из его письма к А. Ланари от 22 декабря 1846 г.: «Проследи за тем, чтобы тень Банко выходила из-под земли; роль тени должен играть тот же актер, который изображал Банко в первом акте; он должен появиться за пепельной завесой, очень редкой, тонкой, еле видной; у Банко всклокоченные волосы и на шее должны быть видны раны. Я получил эти сведения из Лондона, где трагедия идет непрерывно более двухсот лет» [Верди, 1973, с. 34].

хроматизмами, а первая же фраза включает ход по звукам уменьшенного трезвучия. Смятение героя подчеркивается ладовой неустойчивостью, мажорно-минорным мерцанием в начале темы (пример 66). Второе звено цепной формы начинается как хоровое дополнение с новым материалом в e-moll — повторяющиеся унисонные фразы хора создают ощущение оцепенения. Здесь на первый план выступает Леди Макбет: хоровая тема чередуется с энергичными фразами сопрано, сохраняющими основной ритмический рисунок, но более смелыми в мелодическом отношении (пример 67). Третье звено pezzo concertato, как и в первом финале, представляет собой кульминационное лирическое crescendo (groundswell), основанное на теме почти танцевального склада (в духе баркарольной темы из второй части pezzo concertato центрального финала «Альзиры»). Тема полностью звучит в E-dur (пример 68), рассеивая тягостный характер сцены галлюцинаций и начала ансамбля. Pezzo concertato второго финала «Макбета» с сольным запевом баритона продолжает линию аналогичных ансамблей «Набукко» и «Эрнани». С первым финалом «Набукко» этот ансамбль связывает и роль Леди Макбет, живо напоминающая партию Абигайль.

Впервые в опере с двумя полномасштабными большими финалами композитор ни разу не завершает сцену традиционной stretta, но если в первом финале сцену венчает быстрая кода, то во втором все завершается лирическим pezzo concertato. В финале II акта становится очевидной тенденция драматизации музыкальной структуры финала, связанная с tempo d’attacco. Начиная с «Эрнани» Верди усложняет первый раздел la solita forma, который уже не сводится к диалогам parlante, а включает все больше разнообразных оперных форм, что обусловлено драматической ситуацией. Примечательно то, что атрибуты празднества в «Макбете», а именно — танцевальная музыка вступления и застольная — здесь уже не являются декоративной заставкой, как, например, хор воинов в «Аттиле», а включены в единую линию сквозного драматического развития tempo d’attacco. Такой степени взаимопроникновения двух элементов — декоративно-фонового и собственно драматического — Верди достигал лишь в немногих операх центрального и позднего периодов, что в очередной раз

подтверждает важную роль шекспировской драматургии в эволюции Верди-драматурга. Что касается pezzi concertati, то, как отмечает Д. Кимбелл, «во многих вердиевских финалах кульминационными зонами становятся медленные разделы, но в “Макбете” Adagio доминируют в гораздо большей степени» [Kimbell, 1985, p. 378].

1.8. Интермедия. Лондонские проекты («Разбойники», «Корсар»). «Разбойники» (1847), первая опера Верди, премьера которой состоялась за пределами Италии[145], является единственной оперой рассматриваемого периода без большого финала в полном смысле, поскольку все финалы в ней либо камерные, либо чисто хоровые. Тем не менее, финал I акта можно выделить как сцену, в которой завязывается важнейший сюжетный узел драмы, и где звучит наиболее разработанный ансамбль оперы, хоть и без участия главного героя[146]. Сцена начинается с ложной вести о смерти Карла Моора, сына графа Максимилиана Моора. Графский управляющий Герман, по приказу Франца[147], младшего сына графа, представляется боевым товарищем Карла. Он сообщает старику, что его сын погиб на войне, подтверждая слова окровавленным мечом Карла, и передает его послание к Амалии, в котором герой якобы завещает свою любимую брату Францу (tempo d’attacco, pezzo concertato). Граф не в силах пережить страшное известие и со словами «Верните мне сына!» падает без чувств (tempo di mezzo).

В «Разбойниках» Верди вновь обращается к усеченному варианту la solita forma — без stretta, но с быстрым заключительным разделом, который можно

---

[145] Контракт на оперу для Лондона был подписан Верди еще 30 октября 1845 г. при посредничестве Франческо Лукки и английского импресарио Бенджамина Ламли. Композитор планировал писать «Короля Лира», но Ламли отверг этот сюжет, и тогда Верди задумался о другой английской пьесе — «Корсаре» Байрона. Болезнь вынудила композитора расторгнуть соглашение. Замысел оперы возник во время совместного пребывания в Рекоаро с А. Маффеи в июле 1846 г. Уже 3 августа он сообщал Кларе Маффеи о том, что Андреа будет писать для него либретто. Маффеи завершил либретто в октябре. К этому времени «Разбойники» стали главной работой Верди, отодвинув на время мысли о «Корсаре» [См. подробнее: Приложение 1, с. 253–254].

[146] Примечательно само обращение к квартету — такой ансамбль до сих пор встречался только трижды. Это квартет из II акта «Оберто», построенный по типу la solita forma co stretta (правда, большая часть ансамбля звучит здесь как терцет, поскольку Куница и Риккардо проявляют полное единодушие в октавном унисоне). В «Двух Фоскари» квартет II акта является stretta предшествующего терцета. В «Аттиле» небольшой квартет звучит перед трагической развязкой.

[147] Итальянские варианты имен персонажей в либретто — Карло, Франческо и Арминьо.

трактовать как tempo di mezzo или коду[148]. Речитативные моменты в tempo d'attacco сведены к минимуму, по сути, весь раздел представляет собой ариозо-рассказ Германа. Существенную роль играют фразы Максимилиана, подготавливающие первую тему pezzo concertato (квартет). Сам ансамбль отличается предельно отчетливым выражением контрастных эмоций персонажей. Скорбь, смешанная с жестокими угрызениями совести по поводу неоправданно строгого отношения к старшему сыну, определяет характер партии Максмилиана, светлая печаль — Амалии, радостное торжество — Франца, раскаяние — Германа. Если первые два построения являются сольными (Максимилиан, Амалия), то, начиная с третьего звена, различные чувства непосредственно сопоставляются. Кульминационным становится столкновение агрессивных декламационных фраз Франца («Спасибо, о, дьявол! Теперь его будут осаждать несчастье, раскаяние и ярость») с кантиленным репликами Амалии и Германа («Но мы его узрим, будучи утешенными, в вышине, меж звёздами и солнцем…») (пример 69).

Квартет становится логической вершиной в линии драматического развития 3-й картины I акта (Каватина Амалии — Дуэттино Амалии и Максимилиана — Квартет). Tempo di mezzo представляет собой краткий раздел Allegro, в котором звучат последние исступленные фразы обезумевшего от горя Максимилиана. Финал I акта «Разбойников», который только с определенными оговорками можно считать большим финалом, примечателен в двух отношениях. Во-первых, мелодически рельефным отображением контрастных эмоций и, как следствие, — обилием выразительного тематизма, во вторых, тем, что этот материал обусловлен предшествующим развитием. Таким образом, в «Разбойниках» проявился опыт интонационной работы «Макбета».

В «Корсаре» (1848) большим финалом завершается II акт. Капитан пиратов Коррадо под видом дервиша проникает во дворец турецкого паши Сеида. В это время его пираты поджигают корабли Сеида и освобождают рабынь, среди которых находится и возлюбленная паши Гюльнара, мечтающая убежать от ненавистного правителя. Однако пиратов слишком мало, и воины Сеида берут в

[148] Бадден называет заключительный раздел stretta, самой короткой в своем роде [Budden-1, p. 326].

плен Коррадо (tempo d’attacco, pezzo concertato). Сеид обещает пирату жестокую казнь, а Гюльнара, восхищенная красотой и смелостью Коррадо, молит пашу сохранить ему жизнь (tempo di mezzo, stretta, схема 35).

В центральном финале «Корсара» Верди будто делает шаг назад в сторону типовой схемы la solita forma. Tempo d’attacco напоминает аналогичный раздел первого финала «Ломбардцев»: реплики паши и его слуг решены в манере parlante, раздел объединяется повторяющимся оркестровым мотивом, надо заметить, гораздо более прямолинейным, чем в опере 1843 года. Квартет с хором (pezzo concertato) открывается соло Сеида, злорадствующего по поводу неудачи Коррадо (пример 70). Тембр кларнета в оркестровом сопровождении добавляет речи Сеида «улыбку сарказма»: как отмечает Бадден, «навязчивое повторение мажорного мотива, исполняемого параллельными терциями и секстами с участием кларнетов — излюбленный прием Верди для передачи данного эмоционального сплава — иронии, горечи и злости» [Budden-1, p. 378]. Вторая строфа поручена Коррадо, представляя собой вариацию основной темы. В третьем построении pezzo concertato господствует Гюльнара, в ее партии звучит мелодия широкого дыхания, раскрывающая зарождающееся чувство. Четвертое звено цепной формы представляет собой масштабную коду на в духе коды pezzo concertato первого финала «Мнимого Станислава». Весь раздел выдержан в одной тональности (Des-dur) и в едином настроении. И хотя партии персонажей отмечены различиями в мелодическом рисунке (правда, даже в теме Гюльнары сохраняется характерный ритм двойного пунктира), в эмоциональном плане движение выражено слабо, контрасты же вовсе отсутствуют.

В tempo di mezzo возвращается энергия первого раздела, правда, уже с другим материалом. Отчет Селима, слуги Сеида, о пойманных в плен пиратах изложен в характере легкой песенки с «подпрыгивающим» ритмом и нарочито простой мелодией. Образ глуповатого слуги напоминает Моностатоса из «Волшебной флейты», в то время как в сюжете присутствуют пересечения с «Похищением из сераля», хотя Верди, в отличие от Моцарта, не ставит задачу «встречи Востока и Запада» в музыке. Лишь в самом общем плане зной и

томность, обычно ассоциирующиеся с Востоком, проявляется в каватине Гюльнары, а принцип вариационности в отдельных эпизодах финала напоминает о Персидском хоре из «Руслана и Людмилы» Глинки. В этом плане примечательна stretta, полностью построенная на одной теме, которая благодаря секвенции и восходящему движению перекликается с темой медленного ансамбля. Композиция stretta, как ни в каком другом финале, испытывает влияние вариационной формы. Так, после мажорного (C-dur) проведения темы Сеидом следует минорная строфа Гюльнары и наложниц, умоляющих пощадить Коррадо, а строфа Коррадо звучит в Es-dur и за счет хоральной фактуры, долгих фермат и пауз между фразами, а также красочной гармонизации приобретает романтический оттенок[149]. Таким образом, характерность персонажей и их эмоциональное состояние во втором финале «Корсара» со всей очевидностью выявляется именно в stretta. В остальном, после захватывающих больших финалов «Набукко», «Ломбардцев» и, особенно, «Макбета», финал «Корсара» может только удивлять обобщенностью эмоций, что, вероятно, объясняется неестественностью сценария финальной сцены.

1.9. «Битва при Леньяно» — мужской финал. Очень многое в драматургическом плане «Битвы при Леньяно» (1849) исходило от Каммарано [См.: Приложение 1, с. 254–255]. Однако в первоначальном трехактном сценарии, который либреттист выслал Верди 15 мая 1848 года [См.: Carteggio Verdi-Cammarano, p. 25–28], отсутствует сцена заседания совета Комо, которая в итоге станет центральным финалом оперы. I акт у Каммарано завершается дуэтом Лиды и Арриго, II акт — сценой с теми же участниками, которую либреттист помечает как «Finaletto», причем в перечне действующих лиц Барбаросса даже не значится. Из этого письма Каммарано явствует, что идея заключительной сцены II акта принадлежит Верди, который хотел сделать больше массовых сцен и ввести в оперу Фридриха Барбароссу. Ради этого трехактный сценарий был расширен до

[149] Строфа Коррадо обнаруживает неожиданные параллели в мелодическом рисунке между темой stretta и первой темой Каватины Ратмира из «Руслана и Людмилы».

четырехактного. Текст нового действия (оно стало вторым) был готов уже в сентябре 1848 года.

Миланский полководец Роландо и веронский рыцарь Арриго выступают на совете города Комо, чтобы уговорить сенаторов забыть былую вражду с Ломбардией и объединиться в борьбе против тевтонских рыцарей. Неожиданно на совете появляется тевтонский император Фридрих Барбаросса (tempo d’attacco, pezzo concertato). Его надменные речи и весть о приближении неприятельского войска окончательно убеждают сенаторов объединиться с Миланом и изгнать тевтонцев (tempo di mezzo, stretta, схема 36).

Итак, ради введения сцены совета Комо опера была расширена на одно действие, что породило парадоксальное явление — целый акт фактически представляет собой один финал. Хор сенаторов, обозначенный в изданиях как «Хор интродукции», является типичным «вводным» разделом большого финала, а «Сцена и дуэт», по сути, является частью tempo d’attacco. Только во французском издании «Двух Фоскари» финал II акта — суд Совета десяти — был выделен в самостоятельный акт[150]. Действительно, между этими финалами много общего — оба отражают политические события, оба связаны с государственными процессами, оба открываются хором сенаторов. Правда, в «Битве при Леньяно» композитор опирается на полную схему la solita forma, завершая акт stretta.

В tempo d’attacco появление Арриго и Роландо сопровождается оркестровым проведением темы гимна из интродукции I акта («Viva Italia!»), а центральным событием раздела становится одночастный дуэт (cabaletta, Allegro assai sostenuto), где после двух сольных строф следует одна совместная, в которой тенор и бас поют параллельными терциями — героический дуэт дружбы, предвосхищающий дуэты Альваро и Карлоса («Сила судьбы») и Дона Карлоса и Позы («Дон Карлос»). Прибытие Фридриха Барабароссы становится мотивом для pezzo concertato.

Во второй раз после «Жанны д’Арк» в роли pezzo concertato центрального финала выступает терцет с хором. Безусловно, это concertato сольного типа,

[150] Paris: Bureau Central de Musique. Pl. B. C. 1026.

поскольку хор присоединяется только в заключительной части, но решение соло весьма нетривиально. Во-первых, инициатором ансамбля становится не баритон (Роландо), а бас comprimario (Барбаросса). Во-вторых, на равных правах с Барбароссой выступают Арриго и Роландо, которые на протяжении всей пьесы сохраняют единодушие параллельного движения, преимущественно терциями. Так что уже в первой части декламационному соло Барбароссы, продублированному оркестровым унисоном, одновременно суровому и осторожному, отвечает дуэт Арриго и Роландо (пример 71). Вторая часть pezzo concertato построена на новой теме Фридриха, отличающейся предельно широким диапазоном; кантиленные фразы Фридриха чередуются с дуэтом Арриго и Роландо в горделивом ритме (пример 72). Реприза второй части представляет собой хоровое проведение темы Фридриха.

В tempo di mezzo, начало которого ознаменовано возвещающими о приближении тевтонских войск фанфарами, центральным эпизодом является небольшое ариозо Роландо. Stretta, как и pezzo concertato, начинает Фридрих. Нехарактерны для stretta и разработанный оркестровый аккомпанемент с мелодизированным басом и вихреобразными пассажами, и трехдольность, и скорбный характер темы, мелодия которой образует широкую волну (пример 73). Ответ Роландо и Арриго сохраняет ритм темы Фридриха. Хоровой ритурнель звучит в одноименном мажоре (E-dur), после чего следует реприза и кода.

Финал II акта «Битвы при Леньяно» — единственный финал такого масштаба без женского голоса, уникальный случай конфликтной сцены, в которой полностью исключена лирическая линия. Музыкально-драматическая сила этого финала заключается в постоянном нарастании звуковой мощи — от выхода Барбароссы до коды stretta. Весь оперный акт представляет собой одну масштабную картину, и это единство усиливается гармоническими средствами. Уж обсуждалось то, что в ранних операх Верди еще соблюдал россиниевскую тональную замкнутость финалов. В последний раз stretta завершалась в тональности tempo d’attacco в первом финале «Набукко». Но это была только одна сцена, а не картина, и, тем более, не целое действие. В «Битве при Леньяно»

музыкальная целостность подчеркивается тональным планом — таким образом, II акт скреплен добротной тональной аркой[151]. Что касается сюжетной основы и состава участников, то акт-финал заметно выделяется своей самостоятельностью в опере. Неслучайно Д. Кимбелл выделят «Битву при Леньяно» как произведение, в котором сильнее, чем в какой-либо из предшествующих работ Верди, сказалось влияние большой французской оперы. «Это может показаться парадоксальным, — пишет Кимбелл, — но именно тогда, когда Верди был сосредоточен на сочинении национальной оперы, влияние парижской оперы оказалось наиболее очевидным. В “Битве при Леньяно” влияние большой оперы ощущается даже сильнее, чем в “Набукко” и “Ломбардцах”. Это заметно в таких очевидных примерах, как клятва из I акта или заключительный раздел третьего финала, построенных по модели второго финала “Вильгельма Телля” и дуэта из IV акта “Гугенотов”... Особенно же заметно это в типе развертывания драмы, который здесь обнаруживает зрелищную природу, представляя собой скорее серию картин, чем более характерное для итальянской мелодрамы постоянное развертывание интриги. Предельным выражением этой тенденции является II акт, половина действующих лиц которого — представители города Комо и сам Фридрих Барбаросса — не появлялись в опере до этого и больше в ней не появятся» [Kimbell, 1985, p. 569].

1.10. Итоги десятилетия. Оперы Верди 1840-х годов демонстрируют широкий диапазон музыкально-драматургических решений большого финала. Необыкновенное разнообразие в трактовке финальных сцен, обусловленное различными сюжетно-драматическими ситуациями, не позволяет выявить прямую линию эволюции в музыкально-драматической структуре финалов. Однако, пусть и с большой долей условности, можно выделить определенные типы финалов.

По положению в общей драматургической структуре оперы можно провести разделение на финалы-картины, нередко празднично-церемониального плана, и финалы результирующего типа, представляющие кульминационную сцену акта или картины как итог постепенного драматического развития. Образцами первого

[151] Тональный план II акта: Хор сенаторов (e-moll — E-dur) — Дуэт Арриго и Роландо (Des-dur) — Pezzo concertato (As-dur) — Stretta (e-moll — E-dur).

типа являются сцена суда в «Двух Фоскари», заключительный финал «Альзиры», картина коронации в «Жанне д'Арк», празднество в лагере гуннов во II акте «Аттилы», второй финал «Макбета» и заседание совета Комо в «Битве при Леньяно». Однако в большинстве случаев в операх первого десятилетия имеет место второй тип, несомненной вершиной которого является финал I акта «Макбета».

В плане соотношения со схемой la solita forma важнейшим вердиевским завоеванием становится отказ от stretta, а в некоторых случаях и от tempo di mezzo. Именно последний раздел традиционной структуры финала становится самым благоприятным плацдармом для новаторства Верди. Уже с 1842 года композитор начинает исключать stretta — либо замещая ее сольной сценой («Набукко»), либо завершая финал разделом tempo di mezzo («Двое Фоскари») или кодой («Макбет»), либо вовсе венчая акт медленным ансамблем («Аттила», I, «Эрнани», III, «Макбет», II). Строго говоря, действенный раздел, который замыкает финал без stretta, уже теряет функцию связки и лишь с оговоркой может быть назван tempo di mezzo. И все же типичная четырехчастная структура la solita forma пока остается преобладающей.

В отношении музыкального решения разделов la solita forma сложно выявить единую линию обновления форм и их наполнения, хотя эволюция, безусловно, присутствует. На раннем этапе сохраняется зависимость от россиниевской традиции. Так, в первых трех операх Верди придерживается тонального плана, свойственного россиниевским финалам. В «Набукко» pezzo concertato еще строится в форме ложного канона, хотя уже во второй своей опере, «Король на час», в медленном разделе Верди следует более новым тенденциям, идущим от Беллини и Доницетти, а в опере «Оберто» представляет оригинальное решение, прежде всего в силу глубины образного содержания. Преемственность с россиниевскими формами сохраняется и в stretta, а именно — в использовании идеи crescendo, хотя в вердиевской трактовке этот эффект получает более мужественное, героизированное значение. В целом, в strette Верди чаще всего опирается на традиционную форму с одной или двумя темами, хоровым ритурнелем, репризой и кодой. К особым образцам можно отнести унисонное

хоровое изложение вступительного раздела stretta в опере «Жанна д'Арк», однотемную stretta с интенсивным вариационным развитием в «Корсаре» и, конечно, минорный запев stretta в «Эрнани».

Гораздо сильнее индивидуальность Верди-композитора проявилась в лирических разделах финалов. Pezzo concertato в определенном смысле является кульминацией финальной сцены, ведь в момент остановки действия все внимание направлено на собственно музыкальное содержание. В операх первого десятилетия Верди демонстрирует удивительное разнообразие pezzi concertati, позволяющее выделить некоторые устойчивые типы ансамблей. Наиболее показательным является начальное построение pezzo concertato, которое может звучать либо tutti, представляя общую реакцию на событие, либо solo, будучи реакцией индивидуальной. Как правило, первый тип характерен для наиболее острых драматических ситуаций и неожиданных поворотов — это финалы «Оберто», «Ломбардцев», «Эрнани» (I), «Аттилы» (II), «Макбета» (I). Во всех остальных случаях ансамбль начинается с реакции отдельных участников, причем это могут быть сразу двое («Жанна д'Арк», «Альзира») и даже трое («Битва при Леньяно»). Что касается соло в concertati, то они, в свою очередь, делятся на «вступительные» ариозо с постепенным становлением рельефной темы, притом, что в основной части pezzo concertato появляется новый материал, пусть даже производный от первого (solo non strutturale по Карнини), и на соло, в которых напрямую излагается основная тема ансамбля (solo strutturale). Для Верди более характерным является первый тип соло, тогда как второй встречается только в четырех операх — «Эрнани» (III), «Жанна д'Арк», «Альзира» и «Битва при Леньяно». Важной тенденцией, которая зарождается уже в операх 1840-х, а именно, в финалах «Ломбардцев», «Эрнани», «Аттилы» и «Битвы при Леньяно», становится выделение низкого мужского голоса в качестве ведущей партии, противопоставляемой ансамблю в pezzo concertato. Эту музыкально-драматургическую идею незадолго до Верди ярко воплотил Меркаданте. Для Верди же она станет одной из характерных черт авторского почерка в финальных ансамблях зрелых опер.

Наиболее существенным завоеванием Верди в отношении лирического раздела финала является новый тип организации материала, полностью вытеснивший ложный канон. Общим принципом становится цепная форма, на основе которой могут выстраиваться более крупные структуры. Подобная форма дает простор мелодической щедрости Верди и расширяет возможности показа различных эмоций. Уже в первом финале «Набукко» в pezzo concertato композитор рельефно показывает контрастные настроения героев — тенденция, которая зародилась в операх Беллини, Доницетти и Меркаданте, станет одной из главных направлений на пути эволюции большого финала в творчестве Верди вплоть до опер позднего периода. В 1840-е эта идея получает развитие в pezzi concertati интродукции «Ломбардцев», финалов «Двух Фоскари», «Жанны д'Арк», «Альзиры» и «Макбета» (II).

2. От «Луизы Миллер» до «Бала-маскарада» (1849–1859)

2.1. «Луиза Миллер» и «Стиффелио»: прогресс и реставрация. «Луиза Миллер» (1849) знаменует переход к новому этапу творчества Верди, когда на первом плане оказывается лирико-психологическая линия. Разумеется, и в предыдущий период героико-патриотическая тема не была единственной. Проблемы психологического характера особенно заметны в таких операх, как «Двое Фоскари», «Эрнани», «Альзира», «Разбойники», конечно же, «Макбет»... И все же «Луиза» является поворотным сочинением. Едва ли не в первую очередь это обусловлено сюжетом — здесь Верди обращается не к исключительным личностям и героическим поступкам, а к чувствам и переживаниям простых людей. Историко-героический сюжет сменяется лирико-бытовым. Вероятно, Верди заинтересовался драмой Шиллера «Коварство и любовь» летом 1846 года в Рекоаро, в одно время с «Разбойниками». По крайней мере, 31 августа 1846 года он писал Каммарано: «Это величественная драма, страстная и очень эффектная для театра, но она требует две главные женские партии... Обсуди это с Флауто, и если проект в силе, мне кажется, ничего лучше не найти» [Цит. по: Kimbell, 1985,

p. 235]. Когда в 1848 году руководство театра отклонило сюжет «Осады Флоренции», над которой Верди и Каммарано уже начали работу, либреттист напомнил композитору о его давней идее, и 26 апреля 1849 года Верди официально подтвердил шиллеровский сюжет [Carteggio Verdi-Cammarano, p. 104]. 3 мая Каммарано высылает Верди подробный прозаический сценарий оперы, а 15 мая — структурный план, отражающий последовательность номеров, причем заключительный номер I акта обозначен как Gran Finale [Ibid., p. 105–111]. Верди, тем не менее, занимает активную позицию, смело заявляя о собственном взгляде на драму, предполагающем, в частности, стремление держаться как можно ближе к Шиллеру. Gran Finale становится одним из тех эпизодов, к которым Верди предъявлял особые требования, сформулированные в письме к Каммарано от 17 мая 1849 года: «Вы отнесетесь к этим моим замечаниям так, как вам это заблагорассудится; мне важно сказать Вам одно: что я не хотел бы в первом финале ни стретты, ни каблетты[152]. Ситуация этого не требует, и стретта уничтожила бы весь эффект данного положения. Вы напишете, как хотите, начало этой части и ансамблевый отрывок; что касается конца, то вы должны будете сделать его точно так, как у Шиллера. ... [приводится текст последних реплик. — *А. Л.*]. Здесь общий возглас всех присутствующих, и занавес опускается» [Верди, 1973, с. 47]. Таким образом, в «Луизе Миллер» Верди впервые открыто декларирует отказ от stretta в la solita forma большого финала, причем, как следует из слов композитора, это решение рождалось как жизненно необходимое, из стремления к драматической правде и согласно шиллеровскому тексту.

Говоря об ансамблях «Луизы Миллер», Л. А. Соловцова отмечает, что лучшие из них получились там, где «напряженные драматические ситуации дали больше пищи творческому воображению композитора» [Соловцова, с. 124], а самым показательным примером исследователь считает именно ансамбль первого финала. Действие разворачивается в доме Миллера, где Луиза ждет своего возлюбленного Карла. Отец раскрывает Луизе тайну ее избранника: Карл — это Рудольф, сын

[152] При цитировании «Избранных писем» в переводе А. Д Бушен сохранен вариант обозначения разделов la solita forma кириллицей.

графа Вальтера, и он уже помолвлен с герцогиней Федерикой. Миллер клянется отомстить за дочь, но в этот момент в доме появляется сам Рудольф, чтобы просить у Миллера руки Луизы. Сцену прерывает вторжение графа Вальтера, который оскорбляет Луизу, а затем приказывает арестовать отца и дочь (tempo d'attacco, pezzo concertato). После угрозы Рудольфа разоблачить преступное прошлое графа, Вальтер освобождает Луизу (tempo di mezzo, схема 37).

Finale centrale «Луизы Миллер» относится к типу финала-картины (3-я картина I акта, в доме Миллера). Впервые Верди открывает финал хором за сценой: голоса охотников доносятся в комнату Луизы через окно. Композитор применяет пространственный эффект антифона — двойной хор a cappella написан в манере эхо (хоровые группы расположены с двух сторон за сценой). Ранее Верди обращался к двойному хору в «Жанне д'Арк», «Аттиле» и «Битве при Леньяно», впоследствии такой состав будет использоваться в «Сицилийской вечерне» и «Доне Карлосе», но только здесь этот прием возникает в исключительно бытовом плане, который, однако, приобретает драматургическую функцию, на контрасте подчеркивая напряженность диалога Луизы и Миллера и оттеняя последующую семейную драму. Первые речитативные реплики героев накладываются на хор охотников, благодаря чему Верди создает объемную многоплановую музыкальную картину. Таким образом, хор становится частью tempo d'attacco. Второй эпизод раздела — от появления Рудольфа — ознаменован частыми сменами настроения и глубоко лирическими моментами. На фоне преобладающего речитативно-декламационного типа вокальных высказываний эмоциональной наполненностью выделяется горячее признание Рудольфа, подготовленное проникновенным кларнетовым соло. Третий эпизод tempo d'attacco (от появления графа Вальтера) объединяется настойчивой темой, отдельными интонациями и ритмом связанной с главной темой увертюры, но ужесточенной резким аккомпанементом (пример 74). Напряжение сцены усиливается хоровыми репликами солдат Вальтера и крестьян, сочувствующих Миллеру.

Нарастание всеобщего волнения приводит к лирической кульминации — квартету с хором, который относится к pezzo concertato сольного типа. Примечательно, что в данном случае присутствует и соло, и дуэт. Вновь ведущая роль отдана баритону. Первое звено цепной формы, ариозо Миллера, построено по привычному сценарию — от декламационности к кантилене, а в ладовом отношении — от минора к мажору. Второе звено представляет собой диалог Рудольфа и Вальтера, при этом партия Рудольфа, постепенно теряющего самообладание, переходит от кантилены к речитации, в то время как спокойные фразы Вальтера певучи и закругленны. В третьем построении на первом плане оказывается голос Луизы, возносящей мольбы к небесам; в партиях Рудольфа, Миллера и Вальтера звучат отдельные контрапунктирующие мотивы. Строфа Луизы построена по принципу открывавшего ансамбль ариозо Миллера: первая часть в миноре, вторая — мажорная (примеры 75, 76). Начальная интонация фразы Луизы предвосхищает одну из тем финального дуэта оперы (пример 77), а мажорная тема родственна другой теме того же финала (пример 78). Завершает pezzo concertato динамизированная реприза темы Луизы, исполняемая tutti. При этом в середине заключительной части возникает эпизод молитвенного характера («Salvami, Signor!» в партии Луизы), тема которого живо напоминает интонацию «Salva me» из Confutatis моцартовского Реквиема. При всей образной индивидуализации в звеньях pezzo concertato «Луизы Миллер» обнаруживаются заметные интонационные связи.

В крупном плане в pezzo concertato на цепную структуру наслаивается своеобразная сложная двухчастная форма, где строфы Миллера и Рудольфа с Вальтером образуют первую часть, а строфа Луизы — вторую, то есть, вырисовывается форма, традиционная для каватины, начиная с Беллини. Примечателен ансамбль убедительностью претворения контрастных эмоций, хотя пока они предстают не в одновременности, а раскрываются последовательно. Кроме этого, финальный квартет «Луизы Миллер» сложно назвать лирической остановкой действия, поскольку органичной частью целого становится напряженный эпизод выяснения отношений между Вальтером и Рудольфом.

Раздел tempo di mezzo столь же насыщен драматическими и музыкальными событиями, как и tempo d’attacco. В центре драмы здесь оказывается противостояние отца и сына, в ходе которого Рудольф даже готов взяться за оружие. Таким образом, в «Луизе Миллер» возникает далекое предвосхищение аналогичного раздела гранд-финала «Дона Карлоса». Музыкальной доминантой раздела является ариозо Рудольфа e-moll, в котором сын угрожает отцу раскрыть незаконность его положения. После угрозы Вальтер отпускает Луизу, и сцена завершается общим возгласом благодарности.

В финале I акта «Луизы Миллер» получает развитие тенденция усложнения раздела tempo d’attacco, частью которого становится закулисный хор. Верди продолжает здесь идею второго финала «Макбета», а именно, сопряжения бытового плана с драматической линией. Но если brindisi в «Макбете» чередовалась с драматическими эпизодами, то в «Луизе Миллер» элемент бытового фона непосредственно полифонически соединяется с диалогом героев, подчеркивая его остроту. И tempo d’attacco, и tempo di mezzo в этом финале отличаются насыщенностью и импульсивностью музыкального претворения. Своеобразием построения и предельной дифференциацией эмоций характеризуется pezzo concertato, не имеющее аналогов в предыдущих операх Верди. В отношении тематизма центральный финал становится средоточием важнейших мотивов оперы, интонационные связи соединяют его и с увертюрой, и с finale ultimo. Наконец, это еще один вердиевский финал без stretta, стремительно завершающийся на высоком уровне драматического напряжения.

Летом 1850 года шло активное обсуждение сюжетов для двух новых опер, которые Верди предстояло писать вместе с Пиаве. Из сюжетов, выбранных Верди, самого композитора больше всего увлекла драма Гюго «Король забавляется», среди литературных предложений Пиаве его заинтересовал «Стиффелио» [См.: Приложение 1, с. 256]. Для переработки 5-актной пьесы в 3-актное оперное либретто летом 1850 года Верди пригласил Пиаве в Сант-Агату, где либреттист провел больше двух месяцев [См.: Hansell, p. XVI], в связи с чем отсутствуют письма, которые могли бы дать сведения о процессе создания либретто.

Примером finale centrale является 2-я картина I акта. Правда, как и в «Ломбардцах», I акт включает две ансамблевые сцены с опорой на la solita forma — помимо финала, это еще интродукция [См.: Приложение 4].

I акт завершается праздником в доме Станкара по случаю возвращения его зятя, пастора Рудольфа Стиффелио. Дочь Станкара Лина решила забыть прежнее увлечение и признаться мужу в измене, однако влюбленный в Лину Рафаэль не готов уступать — он оставляет записку в ее книге. Тайное послание в томе заметил пастор Йорк. Увидев, как книгу взял кузен Лины Фридрих фон Френкель, Йорк приходит к выводу, что именно Фридрих — любовник Лины. Своими подозрениями Йорк делится со Стиффелио, который требует объяснений от Лины (tempo d'attacco). Он открывает книгу, но выпавшее письмо успевает забрать граф Станкар (tempo di mezzo), догадавшийся, что любовником его дочери был Рафаэль, и теперь угрожает соблазнителю расправой (stretta, схема 39).

Вновь центральный финал решен в масштабах целой картины. И вновь декоративно-бытовая линия пересекается с лирико-психологической: праздничная вальсовая тема хора гостей становится фоном для речитатива Стиффелио и Йорка. Таким образом, Верди повторяет здесь прием, недавно примененный в «Луизе Миллер». Музыкальной доминантой tempo d'attacco является скорбное ариозо Стиффелио в b-moll. Напряженное ожидание его дальнейших действий разрешается септетом с хором. Как и в интродукции, pezzo concertato начинает Рудольф сдержанной темой в характере похоронного марша (пример 82). Далее тема проводится еще дважды, каждый раз все большим составом участников, при этом мелодия обрастает продолжительными контрапунктирующими пассажами в хоровых партиях. Вторая часть, которую скорее можно назвать грандиозной кодой ансамбля, представляет собой мажорный вариант исходной темы, подобно заключительным разделам pezzi concertati «Ломбардцев» и «Аттилы» (II). Таким образом, Верди соединяет здесь почти забытые принципы ложного канона и россиниевского crescendo. Tempo di mezzo является стремительным переходом к stretta, где Стиффелио дает волю своему гневу. Именно в его партии излагается основная тема в a-moll. Вторая тема звучит у Станкара, которому отвечает Рафаэль.

В целом, и в интродукции, и в первом финале «Стиффелио» можно отметить относительную неразвитость связующих разделов. В эмоциональном плане раздел pezzo concertato интродукции решен более разнообразно [См. анализ интродукции: Приложение 4], в то время как в финале ансамбль отличается тематической однородностью и эмоциональной однозначностью, представляя единственный в своем роде пример применения приема фактурного crescendo в условиях la solita forma не в stretta, а в pezzo concertato. При этом нужно отметить драматическую насыщенность stretta, в которой Верди находит возможность продолжить развитие сюжета, создавая двуплановую сцену (пока Стиффелио дает волю своему гневу, Станкар назначает дуэль Рафаэлю), а также минорный лад основной темы stretta. Параллелизм двух медленных ансамблей I акта, по мнению Д. Роузена, представляет в сжатом виде главное противопоставление, на котором строится драматическая коллизия оперы: «... в интродукции Стиффелио-пастор великодушно сжигает одну бумагу, а в финале Стиффелио-муж рвется прочесть другую» [Rosen, p. 8–9]. Роузен подчеркивает, что параллелизм драматических ситуаций усиливается подобием двух медленных разделов: самым очевидным становится тональная общность (g-moll — G-dur), темп Adagio и фигуры staccato в аккомпанирующих вокальных партиях [См.: Ibid.].

Во второй редакции оперы, которая теперь получила название «Арольдо» (1857), интродукция была полностью исключена. Что касается финала, то изменения, в основном, коснулись tempo d’attacco и stretta. Септет с хором сохранен точно, более того, несмотря на то, что либретто во второй редакции было, по сути, написано заново, в лирическом разделе текст остался без изменений. Зато весьма показательна редакция первого раздела, который значительно обогатился по материалу. В частности, заметно усилилась роль оркестра. Если в «Стиффелио» сцена непосредственно открывается хором, который поначалу воспринимается как неприхотливая декоративная заставка перед драматическим действием, то в «Арольдо» звучит развернутое оркестровое вступление, которое вводит слушателей в атмосферу праздника, при этом

бальные эпизоды свободно чередуются с речитативами героев, то есть с самого начала, еще до вступления хора, на сцене разворачивается живое действие[153].

2.2. Финалы–1853. Новые вершины. Окрыленный успехом «Риголетто», в обсуждении оперы «Трубадур» (1853) Верди продолжает отстаивать прогрессивные взгляды на жанр: «Если бы в опере не было каватин, дуэтов, трио, хоров, финалов и т. д., и все произведение состояло, если можно так выразиться, из одного единого номера, я бы нашел это более правильным и подходящим. Поэтому я хотел бы сказать, если бы Вы могли избежать начала оперы с вводного хора (все оперы начинаются хором!) и начать прямо с песни трубадура, и соединить первые два акта в один, это было бы прекрасно, потому что эти отдельные номера, со сменой декораций между ними, больше подходят для концертного зала, чем для сцены»[154]. Как известно, Верди не был удовлетворен первоначальным сценарием Каммарано и сам набросал план будущей оперы[155]. Тем не менее, по сравнению с «Риголетто», «Трубадур» получился более традиционным с точки зрения оперных форм. К наиболее оригинальным эпизодам оперы относится большой финал, венчающий II часть («Цыганка»). Когда после кончины Каммарано Верди был вынужден внести некоторые изменения в либретто с помощью рекомендованного де Санктисом молодого поэта Леона Эммануэля Бардаре, он писал: «Да будет Вам известно, что в финале 2-го акта (который является первым из написанных Каммарано) я, почти не отдавая себе в этом отчета, написал начало не adagio, как это всегда делается, а в темпе оживленном, vivo и т. д. Я счел (если не ошибаюсь), что поступил хорошо, по крайней мере, я написал, как чувствовал: adagio было бы для меня невозможно»[156].

---

[153] При сохранении основной темы хора вводится новый тематический элемент кантиленного плана. Новый оркестровый мотив звучит и во время реплик Бриано и Арольдо. Значительно изменена тема ариозо Арольдо, ставшего более сдержанным и скорбным, что подчеркивается и тонально (f-moll вместо d-moll). Преобразования коснулись и основной темы stretta: в новом ее варианте меньше мелодической инерции, она более декламационна, а вместо элементарного аккордового аккомпанемента в оркестре появилась новая мелодическая фигура.

[154] Письмо Верди к Каммарано от 4 апреля 1851 г. [Цит. по: Budden-2, p 61].

[155] См. письмо Верди к Каммарано от 9 апреля 1851 г. [Верди, 1973, с. 55–57].

[156] Письмо Верди к де Санктису от 14 декабря 1852 г. [Там же, с. 61–62].

У стен монастыря в Кастеллоре граф ди Луна с приближенными готовится похитить Леонору. В монастыре начинается обряд пострижения. Когда монахини появляются на сцене, граф преграждает дорогу Леоноре, требуя идти с ним. В этот момент появляется Манрико со своими воинами (tempo d'attacco, pezzo concertato). Завязывается бой, из которого Манрико выходит победителем, тем самым спасая Леонору и от монастыря, и от общества ди Луны (tempo di mezzo, схема 40).

«Трубадур» знаменует собой следующий после «Луизы Миллер» шаг на пути усложнения tempo d'attaco. Финал открывается двойным хором: на пение монахинь, доносящееся из монастыря (хор за сценой), накладываются реплики графа ди Луны, Феррандо и хора приближенных — очередной пример многоплановой сцены с церковным хором, блестящий образец которой Верди продемонстрировал в IV акте «Битвы при Леньяно» («Deus meus»), а в аналогичном разделе IV части «Трубадура» создал настоящий шедевр («Miserere»)[157]. Появление Леоноры и монахинь на сцене предваряется оркестровым вступлением в ритме траурного шествия. Состояние обреченности, в котором находится Леонора, передается небольшим ариозо c-moll. Внезапная смена темпа и хроматические мотивы в басу знаменуют выход графа ди Луны. С появлением Манрико действие останавливается в квинтете с хором.

Впервые Верди создает pezzo concertato в столь подвижном темпе (Andante mosso) — о нетривиальности подобного решения свидетельствуют слова самого композитора в цитированном выше письме к де Санктису. И впервые после pezzo concertato интродукции «Ломбардцев» Верди поручает начальную тему ансамбля сопрано. Взволнованность основной темы соло (пример 83) сменяется вольной лирической кантиленой в дополнительном построении (пример 84). Во второй части concertato, в противовес парящей мелодии Леоноры, фразы Графа и Манрико поначалу звучат предельно сдержанно, лишь постепенно обретая открытую патетику. С вступлением tutti начинается реприза основной темы, написанная по всем законам традиционного «лирического обобщения»

[157] В третий раз сцена с католической молитвой появится в финале IV акта «Сицилийской вечерни» («De profundis»). Сюда же можно отнести сцены с религиозными песнопениями в «Аиде».

(groundswell). Над ансамблем возносится тема Леоноры и широкая восходящая тема Манрико, эмоциональным противосложением служит контрапунктирующий материал у графа и Феррандо, отмеченный ритмической остинатностью и отрывистым штрихом. Таким образом, соло Леоноры в данном случае можно отнести к типу solo strutturale, поскольку ее первая тема становится основой заключительного построения; в целом же в pezzo concertato обнаруживаются очертания трехчастной формы. Правда, ее устойчивость нивелируется второй темой Леоноры, экстатической мелодией любовного восторга. Будучи прерогативой Леоноры и потому не доступное исполнению tutti, проведение этой темы нарушает симметрию формы, сообщая concertato черты сквозного развития, и это вынуждает Д. Карнини определить тип соло в ансамбле «Трубадура» как пограничный между strutturale и non strutturale.

Tempo di mezzo несет резкий контраст — As-dur лирического ансамбля сменяется as-moll яростного оркестрового мотива начинающегося сражения. В последний момент Леонора просит Манрико сохранить графу жизнь, чтобы не омрачать день встречи кровопролитием: в ее партии звучит та самая восторженная мелодия из квинтета — как почти десятью годами ранее ведущая тема pezzo concertato «Двух Фоскари» повторялась в заключительном разделе финала. После неожиданного лирического отступления общее восклицание завершает картину.

Таким образом, центральный финал «Трубадура» содержит редкий для Верди пример pezzo concertato, в котором от начала до конца ведущую роль и в музыкально-тематическом, и в образном плане играет женский характер — неслучайно Бадден называет этот финал «данью сопрано»[158]. В «Трубадуре» композитор создал еще один образец большого финала без stretta, причем на этот раз Верди подчеркнул новаторскую суть подобного решния в письме к де Санктису от 1 января 1853 года: «… я подумал о том, чтобы упразднить стретту [в финале II акта], тем более, что она не кажется мне необходимой для самой драмы,

[158] По этой причине ученый выступает против идущей от парижской премьеры (1857) традиции удваивать фразу Леоноры из заключительного раздела в партии Манрико [Budden-2, p. 92].

и, может быть, Каммарано написал ее только для того, чтобы следовать обычаю… <…> В таком виде конец показался мне более новым по форме — может быть, более действенным и, главное, более кратким…» [Верди, 1973, с. 63–64].

В «Травиате» (1853) большой финал также завершает II действие. 2-я картина акта представляет собой маскарад у Флоры, на котором происходит скандальный разрыв между Виолеттой и Альфредом (схема 41). Сцена открывается бальной музыкой в движении галопа, как и в начале оперы. И так же, как в интродукции, на фоне оркестровой темы звучат речитативные реплики солистов. Два следующих эпизода — хор цыганок и хор испанских матадоров — образуют декоративную часть сцены, оттеняющую будущую драму.

Раздел tempo d’attacco (от появления Альфреда), беспрецедентный по насыщенности музыкально-драматического содержания, включает три эпизода, по сути — самостоятельные сцены. Это эпизод карточной игры, объединенный оркестровой темой и при этом решенный в виде двуплановой композиции, в которой реплики Виолетты образуют особую эмоциональную линию. После игры следует диалог Виолетты и Альфреда, разворачивающийся на фоне холодно-бездушной, механистичной оркестровой темы. Последним музыкальным устоем раздела оказывается обличающее ариозо Альфреда. Незамедлительной реакцией негодования звучит унисонный хор c-moll. И по драматургической функции, и в соответствии с характером тематизма этот хор подобен stretta, оказавшейся «не на своем месте».

Выступлением Жермона, осуждающего поступок сына, открывается pezzo concertato. Цепная форма ансамбля в крупном плане порождает двухчастную структуру. Патетичное ариозо Жермона образует первое звено concertato (пример 85), второе представляет собой соло смущенного Альфреда, чьи короткие, задыхающиеся реплики звучат почти как причитание (пример 86). Музыкальным обобщением первой части становится вступление tutti. Вторая часть ансамбля начинается с соло Виолетты в движении вальса (пример 87) — до конца pezzo concertato ее голос будет занимать ведущее положение в общей фактуре октета с хором, как в финалах «Жанны д’Арк» и «Альзиры». Последнее

звено второй части представляет собой замечательный образец лирического crescendo (groundswell, пример 88)[159].

Как известно, после провала премьеры 6 марта 1853 года Верди несколько переработал партитуру для следующей постановки [См. об этом: Приложение 1, с. 257–258]. Изменения, в частности, коснулись pezzo concertato, а именно, последнего звена (groundswell), которое начинают в унисон Альфред и Жермон. В первоначальном варианте мелодия продолжалась только у Альфреда, в то время как в партии Виолетты следовал подголосок-вокализ. В окончательной редакции тема проводится совместно Альфредом и Виолеттой (пример 88). Как отмечает Бадден, вместо объяснимого предшествующими событиями разделения партий персонажей, во второй версии заключительная часть ансамбля становится выражением общей эмоции [Budden-2, p. 153–156].

Большой финал «Травиаты» отличается исключительной выразительностью материала и эмоциональной наполненностью tempo d’attacco, где представлена широчайшая палитра чувств и состояний, не говоря о насыщенности драматического действия. Картина завершается медленным ансамблем и, в отличие от большей части «усеченных» финальных структур, лишена даже действенного tempo di mezzo или быстрой коды. Материал, свойственный stretta, парадоксальным образом оказывается перед pezzo concertato. Во второй раз после сцены brindisi «Макбета» в финале происходит полная трансформация драматического плана в лирический. С. Н. Богоявленский пишет, что в «Травиате» Верди «удалось окончательно стереть грань между речитативом и ариозно-напевной техникой изложения вокальных партий не только в сольных эпизодах, но и в ансамблях», а самым показательным примером нового в технике вокального письма приема исследователь называет именно финальный октет II акта, «предвосхищающий грандиозный драматический ансамбль III акта в

[159] Образную характеристику подобным «озвученным “стоп-кадрам”» вердиевских ансамблей дала М. Р. Черкашина: «Производимое впечатление можно сравнить разве что с ощущением, вызываемым фигурами высшего пилотажа, когда стремительно набравший высоту самолет с отключенным мотором в нависшей волшебной тишине начинает перить в свободном пространстве, несомый воздушными стихиями» [Черкашина, 1990, с. 119].

“Отелло”, разрешающий напряженный драматизм чисто музыкальным выражением» [Богоявленский, 1940, с. 200–201][160].

2.3. Финалы для Парижской оперы. «Сицилийская вечерня» (1855) стала вторым опытом Верди в Париже [См.: Приложение 1, с. 258]. Три акта из пяти завершаются масштабными массовыми сценами, однако принципы la solita forma проявляются в них весьма опосредованно.

Финал II акта разворачивается во время сицилийского праздника невест. В разгар танцев появляются французские солдаты, которые бесцеремонно уводят девушек, разлучая их с женихами, что вызывает возмущение сицилийцев. Первый раздел финала представляет собой тарантеллу. На фоне танца с хором звучат речитативы Робера, Прочиды и Тибо, а с прибытием французов вводится второй хор. Краткий оркестровый эпизод передает нарастающее волнение сицилийцев, а сразу за ним наступает момент всеобщего оцепенения. Начало квартета с хором приглушенно и предельно экономно по средствам — мужской хор, кларнеты, фаготы и альты. Краткие, резкие мотивы следуют в ритме траурного марша. Примечательно, что хор сицилийцев является одним из звеньев на пути формирования темы восстания [См.: Дегтярева, 2015-1, с. 22]. Постепенно звучность нарастает, в оркестре появляются извивающиеся хроматические мотивы. Динамический рост приводит к разделу Presto, где прежняя тема получает агрессивно-хлесткое звучание. Таким образом, от оцепенения, через постепенное накопление негодования, сицилийцы приходят к открытому призыву к борьбе. Этот раздел прерывается доносящимся с моря хором французских офицеров и сицилийских аристократов в жанре баркаролы, который звучит a cappella. В заключительном разделе обе группы, сицилийцы и отдыхающие с дамами французские офицеры, объединяются с квартетом солистов, при этом

[160] Примечательно, что еще до премьеры «Травиаты» на русском языке (Мариинский театр, 26 апреля 1868 г.; на итальянском опера прозвучала в Петербурге еще 1856 г.), именно финал II акта был выбран для концертного исполнения силами артистов Русской оперной труппы (в сопровождении фортепиано) 20 марта 1868 г. на 4-м семейном музыкальном вечере в Русском купеческом собрании. За роялем выступил Э. Ф. Направник, в партиях Виолетты и Альфреда — супруги М. Соловьева и Н. А. Андреев [См.: Копытова, с. 145–146].

сохраняется образная характерность партий — безмятежности баркаролы противостоят обостренные мотивы хора сицилийцев.

Будучи конфликтной массовой сценой, этот финал не является финалом concertato, поскольку его структура не сводится к типу la solita forma. И хотя здесь есть остановка действия и момент общего недоумения, хор сицилийцев не функционирует как pezzo concertato, центральный элемент la solita forma, поскольку в самом ансамбле не происходит встречи противоборствующих сторон, а музыкальное столкновение сил переносится на последний раздел сцены. Оригинальное музыкально-драматургическое решение финала II акта примыкает к руслу французской традиции — прообразом может служить третий финал «Гугенотов» Мейербера, где в заключительном разделе одновременно звучат три хора — свадебный, студентов-католиков и солдат-гугенотов.

Финал III акта представляет собой бал-маскарад в доме графа де Монфора, где заговорщики, Елена, Прочида и Арриго, готовят на него покушение. Арриго, узнавший, что де Монфор — его отец, предупреждает графа об опасности и спасает его от кинжала Елены (tempo d’attacco), тем самым навлекая на себя обвинения сицилийцев в предательстве (pezzo concertato, tempo di mezzo). Финал III акта относится к типу финала-картины и представляет традиционную ситуацию скандала во время праздника. Первый раздел — хор гостей — построен в форме двухтемного рондо[161], вторая тема которого становится основой tempo d’attacco. Вступительная часть pezzo concertato (секстет с двойным хором) близка по идее хору сицилийцев из второго финала, представляя собой монoритмичное скандирование текста в пунктирном ритме. Основная тема ансамбля — воодушевленный патриотический гимн в честь Сицилии, который звучит в двухоктавном унисоне у Елены, Даниели и Прочиды (пример 89). Та же тема в тональности доминанты излагается де Монфором и Бетюном со словами о Франции. Таким образом, pezzo concertato состоит из вступления и двух

[161] Основная тема (A-dur) в синкопированном ритме, насыщенная трелями и форшлагами, что подчеркивает ее легкомысленный характер, близка галопу. В том же движении следует вторая тема (cis-moll), более осторожная, напоминающая тему карточной игры из «Травиаты».

проведений основной темы. Ансамбль сменяется разделом Allegro, который по всем признакам соответствует tempo di mezzo: на фоне яростных ниспадающих оркестровых мотивов звучит речитатив с хором. Однако вместо stretta после Allegro возвращается тема pezzo concertato в торжественно-ликующем звучании общего унисона. Завершает картину еще один раздел Allegro, представляющий собой стремительную коду.

Любопытное описание этого финала содержится в рецензии А. Н. Серова: «В конце праздника, во время грубой музыки, годной для ипподрома, — замаскированные заговорщики (под предводительством Иоанны Гусман) покушаются на жизнь герцога. Сын его защищает, и заговорщиков берут под стражу. Драматическая канва требует быстроты, а Верди тут поместил секстет с длинным adagio (!!). Мотив секстета (разумеется, унисоном) из мелодии романса Рауля[162]; аккомпанемент альта — заменен контрабасом. Заключительное allegro переполнено теми оглушительными выкриками голосов и оркестра, в чем синьор Верди полагает высший “пафос” музыкальный, и что вам известно еще по “Ломбардцам” и “Эрнани”»[163]. В сущности, Серов в ходе своей критики дал очень точное описание фаз финала concertato из III акта «Сицилийской вечерни».

И все же в третьем финале «Сицилийской вечерни» Верди отходит от стандартной схемы и создает оригинальную композицию, продиктованную драматическим содержанием сцены. При этом композитор опирается на вариант решения заключительного раздела финала с репризой темы pezzo concertato, опробованный в «Двух Фоскари». Этот финал, наряду со вторым финалом «Битвы при Леньяно», лишен лирической линии, хотя среди участников действия есть и влюбленные (Елена и Арриго). Как в операх 1840-х, здесь главенствует патриотическая тема, и именно она определяет содержание медленного раздела, в котором формируется гимн родине. Об операх Рисорджименто напоминает и

---

[162] Романс Рауля из I акта «Гугенотов» и тема pezzo concertato из финала «Сицилийской вечерни» близки по первой интонации, по синтаксису и даже тонально. «Французский след» в этом эпизоде замечает и Бадден [Budden-2, p. 220].

[163] *Серов А. Н.* «Иоанна ди Гусман» Верди [Серов, с. 457]. Под названием «Джиованна ди Гусман» опера шла в Италии до 1861 г., в этом же итальянском варианте опера была показана итальянской труппой в России [См.: Гозенпуд, с. 491].

грандиозный унисон хорового гимна. Возвращение этой темы после tempo di mezzo еще раз утверждает основную идею финала и оперы в целом, а стремительная кода подчеркивает конфликтный характер сцены, завершая акт на высоком уровне напряжения.

Финал IV акта несет в себе частичное разрешение конфликта третьего финала. Арриго, пользуясь именем де Монфора, проникает в тюремный двор, где встречается с Еленой и объясняет причину своего поступка (дуэт, предшествующий финалу). Здесь же появляется Прочида, упрекающий Арриго в измене, и граф де Монфор, приказывающий начать казнь (scena, pezzo concertato). Ради спасения друзей Арриго, вопреки своей воле и просьбам Елены, публично признает себя сыном де Монфора. Граф освобождает заговорщиков и благословляет союз Арриго и Елены, согласившейся на брак по требованию Прочиды, у которого уже зреет план возмездия (tempo di mezzo, stretta, схема 42). В речитативной сцене, открывающей финал, выделяется скорбное соло Прочиды о потерянной родине. Лирическим осмыслением ситуации становится квартет (pezzo concertato). Согласно первоначальному либретто, центральным номером акта должно было быть трио Бетюна, де Монфора и Арриго. Идея квартета принадлежит Верди, о чем свидетельствует письмо к Скрибу от 7 июня 1854 года: «Вы думали о квартете, который, как Вы сказали, могли бы написать для четвертого акта? Если бы мы нашли нужную ситуацию (не говоря о чисто музыкальных преимуществах), мы могли бы много выиграть, когда бы дали услышать в квартете прекрасные голоса Крувелли, Гемар, Морелли и Обен» [Цит. по: Budden-2, p. 184][164]. Ко времени «Сицилийской вечерни» Верди уже неоднократно обращался к такому составу в качестве pezzo concertato финала («Разбойники», «Луиза Миллер», заключительный финал «Аттилы»). Основная тема, сочетающая кантилену с декламационными моментами, излагается у Прочиды, который прощается со своей родиной, готовясь к смерти. Дополнением к первому построению становятся речитативно-декламационные реплики Арриго,

[164] Софи Крувелли, Луи-Анри Обен, Луи Гемар — первые исполнители партий Елены, Прочиды и Арриго. Винченцо Морелли (де Монфор) был, в конце концов, заменен на Марка Боннеи.

скорбящего из-за невольной измены, и де Монфора, возмущенного дерзостью бунтовщиков. Подобный прием комментария-диалога к основной теме ансамбля Верди применял в квартете первого финала «Разбойников», в центральном финале «Трубдура», особенно убедительно — в «Луизе Миллер». Однако, здесь различные эмоции персонажей не отражаются на материале вокальных партий. Вторую тему («мелодия прощания с жизнью и с родиной» [Соловцова, с. 203]), звучавшую в увертюре, исполняет Елена (пример 90): таким образом, во второй части ансамбля господствует полетная тема сопрано, как это было в финалах «Альзиры», «Жанны д'Арк» и «Травиаты».

Квартет прерывается суровым хором монахов, исполняющих покаянный псалом «De profundis clamavi» (tempo di mezzo). Идея двуплановой сцены, уже испробованная Верди в сцене «Miserere» из «Трубадура» и в «Битве при Леньяно», с самого начала мыслилась композитором как ключевая в четвертом финале «Сицилийской вечерни»: «Я еще не написал сцену четвертого акта. В таком виде, как она существует сейчас, я нахожу ее очень красивой. Она так хорошо развита, так музыкальна в своем контрасте между De Profundis за сценой и ситуацией с персонажами на сцене, что мы можем сделать из этого нечто действительно прекрасное. Но если Вы придумали что-то еще лучшее, так, чтобы квартет образовывал самый драматичный момент оперы, я буду в восторге»[165]. Два музыкальных плана (реплики солистов и «De profundis») соединяются в тот момент, когда открываются ворота зала правосудия и на пороге показываются монахи, солдаты с факелами и палач. Ситуация подготовки к страшной церемонии напоминает о финале IV акта «Иерусалима», одновременно предвосхищая картину аутодафе из «Дона Карлоса». Кульминацией tempo di mezzo становится публичное признание Арриго — в этот момент в оркестре возвращается лирическая тема Елены из квартета.

Stretta открывается общим радостным возгласом. Основная тема, передающая состояние любовного восторга, поручена Арриго и Елене с хором (пример 91). Вторая тема звучит у Прочиды и де Монфора. Как и в «Стиффелио»,

[165] Письмо к Скрибу от 14 июня 1854 г. [Цит. по: Budden-2, p. 184].

stretta несет в себе развитие сюжета: средний раздел содержит обращение Арриго к де Монфору с просьбой не откладывать свадьбу и решение графа отпраздновать ее в тот же день, когда колокола зазвонят к вечерне.

Если в финале II акта «Сицилийской вечерни» Верди создает широкомасштабную массовую сцену мейерберовского плана, в третьем финале представляет свободный вариант финала concertato без stretta, то в финале IV действия он возвращается к более традиционной структуре, однако на ее основе создает сцену глубоко драматичную и поистине захватывающую.

2.4. «Симон Бокканегра»: последний оплот старой традиции. В опере «Симон Бокканегра» (1857) большой финал завершает I действие. В процессе работы над либретто Верди, находившийся во Франции, надеялся, что сможет на несколько дней приехать в Сант-Агату, чтобы лично проконсультировать Пиаве, о чем он сообщал либреттисту 27 октября 1856 года [См.: Budden-2, p. 245]. Когда поездка отменилась, Верди обратился за помощью к тосканскому поэту Джузеппе Монтанелли, который в это время находился в Париже. Насколько сильно был изменен текст Пиаве, судить сложно, так как автограф либретто не сохранился, к тому же Верди сам никогда не упоминал имя своего нового соавтора. В переписке композитора с Монтанелли, относящейся к началу 1857 года, когда Верди уже находился в Италии, упоминается шесть фрагментов, в том числе — подготовка pezzo concertato первого финала. В то же время Пиаве, не подозревавший о подключении к работе Монтанелли, продолжал выполнять требования Верди: «Мне жаль слышать, что Вы против аллегорий, но раз так, я откажусь от них, и мы больше не будем обсуждать это. Но Вы ничего не сказали о последнем хоре, который я послал Вам, который не имеет отношения к аллегориям и который я написал в четырех стихах согласно Вашей собственной идее; если даже он Вас не удовлетворяет, скажите мне, чего бы Вы хотели... Я, например, вместо формального празднества сделал бы большой марш в честь дожа, который бы шествовал к трону во время хора, и как только начались бы развлечения, они прервались бы появлением Адорно и т. д. О Боже! Если мы действовали бы вместе, это можно было бы сделать так просто! В любом случае, напишите мне, и

все пойдет хорошо»[166]. Однако в следующем письме Верди бесцеремонно освобождал Пиаве от дальнейшей работы: «Вот либретто, более-менее сокращенное и измененное, как это требовалось. Подпишешь ли ты его своим именем или нет, остается на твое усмотрение. Если ты сожалеешь о случившемся, я тоже сожалею и, возможно, больше тебя, но все, что могу сказать: “Так было нужно!”»[167]. Как отмечает Бадден, в версии 1857 года либретто «Бокканегры» подверглось самой жестокой критике современников [Budden-2, p. 250].

Как это нередко случается, ситуация для центрального финала была искусственно введена в сюжет. За основу взят эпизод с похищением и чудесным спасением Амелии. Чтобы обеспечить полноценный ансамбль с хором в сцене возвращения героини, весть о ее похищении разносится во время празднования годовщины коронации Бокканегры на площади Генуи, так что без «формального празднества», которого опасался Пиаве, не обошлось. В разгар торжества обнаруживается исчезновение Амелии. Дож подозревает Паоло, а Габриэль обвиняет в случившемся самого Бокканегру (tempo d’attacco). Внезапно появляется Амелия, опровергающая обвинение Габриэля (pezzo concertato, tempo di mezzo). Народ требует правосудия и наказания злодеев (stretta, схема 43).

Финал-картина открывается развернутым вводным разделом декоративно-бытового плана. Характер музыки и фактурное решение первого хора близки вступительному разделу праздничного хора из «Стиффелио». С мужским хором сопоставлены доносящиеся с моря женские голоса a cappella — прием, перешедший сюда из финала II акта «Сицилийской вечерни», даже жанр женского хора тот же — баркарола. Хоровое приветствие дожа, направляющегося из дворца к трону, прямо предвосхищает аналогичную сцену финала «Дона Карлоса». Танец африканских пиратов, который следует дальше, не несет в себе ориентальных образов: нейтральная по характеру балетная тема чередуется с темой женского хора, а затем и весь народ объединяется в унисонном изложении баркаролы.

---

[166] Письмо Пиаве к Верди от 27 февраля 1857 г. [Цит. по: Budden-2, p. 249].
[167] Недатированное письмо [Цит. по: Ibid.].

Начало tempo d’attacco ознаменовано криками «Измена!», раздающимися из-за сцены. Кульминацией раздела становится краткое патетичное ариозо Габриэля. Выход Амелии влечет за собой остановку действия и лирическое осмысление случившегося в секстете с хором (pezzo concertato). В последний раз у Верди лирический раздел открывается коллективной реакцией: в первой части ансамбля участники сцены в изумлении перешептываются друг с другом со словами «Она спасена!» (пример 92). Каждое предложение начинается разрозненными репликами, ритмически и интонационно производными от первого хора финала, а завершается обобщающим кадансом tutti. Небольшая связка переводит из B-dur в b-moll. Скорбным романсовым соло Габриэля, возмущенного вероломством похитителей, начинается вторая часть ансамбля. Более размеренна реплика дожа, который понимает, что уже во второй раз чуть не потерял свою дочь. Изящная фраза Амелии завершает предложение. После второго проведения начинается широкое дополнение, где кантиленным партиям Амелии, дожа и Габриэля противостоят повторяющиеся хроматические фразы Фиеско и короткие мотивы Паоло и Пьетро (пример 93). В заключительных тактах у всего ансамбля возвращается ритм первой части, что создает элегантную арку pezzo concertato.

Tempo di mezzo усложнен включением рассказа Амелии, реакцией на который становится stretta. Основная тема объединяет всех участников сцены в призыве к правосудию. Напористая, включающая движение по звукам уменьшенного септаккорда тема излагается общим унисоном (пример 94), наследуя идее stretta из «Жанны д’Арк».

Картина вызывает явные параллели с первым финалом «Бандита» Меркаданте, где также праздничная атмосфера нарушается вестью о преступлении, жертвой которого становится лирическая героиня, а рассказ Амелии напоминает о каватине Виолетты. Правда, надо признать, сцена у Меркаданте решена более жизненно и динамично. Таким образом, финал I акта первой версии оперы «Симон Бокканегра», с одной стороны, представляет собой некоторый шаг назад, по сравнению с достижениями опер 1850-х, поскольку здесь

Верди возвращается к традиционной структуре со stretta, с несколько схематизированным декоративно-церемониальным первым разделом. С другой стороны, здесь появляются необычные моменты — в частности, лирическое женское соло в tempo di mezzo, интонационные переклички между первым хором и pezzo concertato, а также относительно краткая stretta, в которой, что примечательно, отсутствует точная реприза. В целом, консервативность этого финала знаменует собой определенный рубеж в развитии Верди-драматурга. В последний раз композитор начинает финальную сцену «формальным празднеством», в последний раз pezzo concertato открывается коллективной реакцией участников действия, в последний раз сцену венчает традиционная stretta.

2.5. «Бал-маскарад» — перспективы. Два первых акта «Бала-маскарада» (1859) завершаются большими финалами. 2-я картина I акта, в русском издании[168] выделенная в отдельный акт, и в клавире Рикорди, и в отечественном клавире состоит из шести номеров, последний из который обозначен как «Сцена и гимн — Финал–I» (Scena ed Inno — Finale–I). Однако музыкальное действие, предваряющее заключительный номер, позволяет рассматривать все три последних номера[169] как единую финальную сцену.

Чтобы проверить, насколько опасна колдунья Ульрика, губернатор Бостона Ричард, переодевшись матросом, сам приходит в ее хижину. Ульрика сразу понимает, что перед ней аристократ, и предсказывает Ричарду скорую гибель, которую принесет ему тот, кто первый пожмет его руку (tempo d’attacco). После того, как секретарь Ричарда и его близкий друг Ренато, зайдя в хижину, здоровается за руку с Ричардом, губернатор убеждается, что предсказания Ульрики абсурдны, а значит, не представляют угрозы, и она может оставаться в городе, не опасаясь ареста и наказания (pezzo concertato, tempo di mezzo), а все присутствующие, узнав губернатора, славят Ричарда (stretta, схема 44).

---

[168] *Верди Дж.* Бал-маскарад: опера в четырех действиях. Либретто Э. Скриба и А. Соммы, перевод М. Павловой. Переложение для пения с фортепиано. М.: Музыка, 1976. Н. д. 5893.

[169] Сцена и ариозо Ричарда / Scena e canzone (№ 11), Сцена и квинтет / Scena e quintetto (№ 12), Сцена и заключительный хор / Scena ed inno — finale (№ 13).

Поскольку Антонио Сомма не имел достаточного опыта в написании либретто [См.: Приложение 1, с. 259], Верди терпеливо направлял поэта в работе. Сохранилось, в частности, письмо с обсуждением центрального финала, в котором Верди одобряет стихи первого раздела: «Великолепна вся сцена, где вступает хор; великолепна баллада Густава; особенно хорош речитатив, непосредственно идущий за словами: “Это решено судьбой”», но при этом дает важные указания относительно concertato: «Что касается следующего квартета[170], то вы должны принять во внимание, что у нас на сцене имеются заговорщики, и мы должны предоставить им возможность кое-что сказать; поэтому сочините строфу для этих господ. Кстати, и в этом квартете с хорами, возможно, необходимо немного больше поэтического вдохновения. Единственное, что еще требует шлифовки, начинается со слов: “Милая ведьма” и до слов: “Он обошел тебя”. Все это место недостаточно действенно: хотя у вас и сказано все, что сказать необходимо, но самый текст не передает ситуации достаточно выпукло, и создавшееся положение выступает недостаточно рельефно; неясно, почему спокоен Ричард, почему подавлена Колдунья, почему испуганы заговорщики. Так как эта сцена столь же значительна, сколь и полна движения, я бы хотел, чтобы она была выполнена как можно более убедительно. Может быть, вам мешают размер и рифма? Если это действительно так, предпошлите этому речитатив. ... В финале этого акта нельзя забывать об Оскаре и Анкарстрёме[171]; они оба стоят у рампы, и каждому из них нужно дать по строке»[172]. В итоге первоначальный текст финала [См.: Carteggio Verdi-Somma, p. 191–211] был значительно скорректирован.

Музыкальными доминантами tempo d’attacco являются эффектная канцона Ричарда с хоровыми припевами и эпизод гадания, построенный на той же теме Ульрики, которая звучала в сцене с Амелией в начале картины[173]. Предсказание скорой смерти вызывает восклицание ужаса у собравшихся. Квинтет с хором

---

[170] Позже он превратился в квинтет.
[171] Впоследствии Анкарстрём был переименован в Ренато.
[172] Письмо Верди к Сомма от 6 ноября 1857 г. [Верди, 1973, с. 101–102].
[173] Неслучайно Бальтазар рассматривает всю 2-ю картину I акта, включая соло Ульрики и терцет Амелии, Ульрики и Ричарда, как вводный раздел pezzo concertato [См.: Balthazar, 1985, p. 58]. Таким образом, 1-я картина I акта представляет собой интродукцию, а 2-я — финал.

(pezzo concertato) начинается соло Ричарда (тема а), который не придает значения словам Ульрики. Тема носит изящно-скерцозный характер, достигаемый, в частности, за счет необычно подвижного темпа (Andante mosso quasi allegretto, пример 95). Подобная легкость была свойственна только pezzo concertato финала второй части «Трубадура». На контрасте с первой темой звучит суровое соло Ульрики, укоряющей Ричарда за легкомыслие, и реплики Самуэля и Тома, исполненных надежд на удачное исполнение заговора против Ричарда. Следующей яркой музыкальной мыслью квинтета, по масштабу и рельефности сопоставимой с соло Ричарда, становится мелодия Оскара (пример 96), в которой происходит модуляция из F-dur в Des-dur. Голос Оскара парит над общим звучанием ансамбля; хору поручены гармонические звуки, из сольных контрапунктов выделяются несколько механистичные, за счет повторяющегося ритма, фразы Самуэля и Тома. Небольшая каденция Оскара приводит к репризе. Первая тема вновь звучит у Ричарда, но теперь с включением реплик других солистов, а тема Оскара попадает в основную тональность (B-dur). Раздел pezzo concertato примечателен определенностью тематического строения, что отличает его от мелодической текучести цепной формы, при этом форма квинтета не сводится ни к двух-, ни к трехчастной. Наличие двух тем, контрастных по тональности и характеру, с последующим тональным подчинением вызывает ассоциации с сонатной, а возвращение первой темы в коде сообщает форме рондообразность.

В tempo di mezzo среди речитативных реплик солистов выделяется хоровое приветствие губернатору, а функцию stretta, как некогда в интродукции «Стиффелио», выполняет гимн в честь великодушного Ричарда. Основная тема маршевого характера звучит у хора и Сильвано, вторая тема представляет собой лирическую кантилену Оскара и Ричарда. После дополнения в fis-moll две темы соединяются полифонически в квинтете с двойным хором (смешанный хор народа и придворных и мужской хор заговорщиков), причем среди подголосков выделяется материал хора заговорщиков (пример 97). Завершает ансамбль стремительная кода.

Заключительная сцена I акта оперы «Бал-маскарад» выделяется, прежде всего, своими масштабами, рельефностью и яркостью музыкальных идей как в лирическом ансамбле, так и в stretta, а также образным богатством и сложностью голосоведения stretta, которая, по сути, может восприниматься как второе pezzo concertato. В отношении композиционной идеи заключительного хорового гимна, а также полифонического мастерства в соединении нескольких тем, финал «Бала-маскарада» знаменует собой прямой подступ к гранд-финалам «Дона Карлоса» и «Аиды».

Финалом concertato завершается и II акт оперы (сцена Амелии и Ренато с заговорщиками). В отличие от первого финала, второй предельно лаконичен и по структуре, представляя собой усеченный вариант la solita forma, и по масштабам (всего 145 тактов)[174], и по тематизму (основан на двух темах). В tempo d'attacco ведущей музыкальной мыслью является тема заговорщиков, которые окружают Амелию и Ренато, а кульминационным событием в сюжетном плане становится узнавание Амелии. Pezzo concertato начинается как ироничная реакция на пикантное положение супругов. Колкую тему в движении гавота исполняет Самуэль, причем темп в этом разделе обозначен так же, как и в pezzo concertato первого финала (пример 98).

По сути, первая часть ансамбля представляет собой легкомысленную песенку, в припеве которой к Самуэлю присоединяется Том. Вторая часть несет кардинальную перемену характера: драматичный дуэт Амелии и Ренато звучит в миноре (g-moll, d-moll) с траурным ритмом в оркестровом сопровождении, однако трагический эпизод завершается припевом из первой части. В третьей части все участники объединяются в традиционных обобщающих дополнениях (groundswell). Но на этом pezzo concertato не заканчивается. По логике la solita forma, речитативная реплика Ренато, который приглашает заговорщиков к себе, должна служить началом tempo di mezzo, однако никакой смены темпа или материала не происходит, и после краткого диалогического эпизода возвращается тема первой части pezzo concertato, которая и завершает II акт. Таким образом,

[174] Tempo di mezzo — 58 т., pezzo concertato — 51 т., заключительный раздел — 36 т.

Верди создает еще один вариант финала concertato, не имеющий аналогов в предшествующих операх, в котором окончательно стирает грани между «статичными» и «действенными» разделами[175].

2.6. Некоторые выводы. Как и в 1840-е годы, финалы в операх второго десятилетия делятся на два типа — сцены, представляющие итог драматического развития всего акта с постепенным увеличением числа участников, как в «Трубадуре», «Сицилийской вечерне» (IV) и «Бале-маскараде (I, II), и самостоятельные картины с большой ролью декоративного элемента, как в «Стиффелио», «Сицилийской вечерне» (III), «Травиате» и «Симоне Бокканегре». В числовом соотношении финалы второго типа в 1850-е получают преобладающее значение, и именно финалы-картины будут венчать акты в «Доне Карлосе», «Аиде» и второй редакции «Симона Бокканегры».

В операх 1850-х более заметными становятся различия в трактовке la solita forma. Еще в 1840-е годы даже в пределах одной оперы Верди неоднократно сочетал финалы, прямо следующие типовой форме, и свободно ее трактующие, и после выдающихся по силе новаторских финалов «Макбета» мог отступить к схематичности в «Корсаре». Однако в 1850-е рядом с реформированным вариантом la solita forma без stretta в финалах «Трубадура» и «Травиаты» острее воспринимается консервативность схемы в «Стиффелио» или в «Симоне Бокканегре». Вместе с тем, этот период приносит новые для Верди решения заключительного раздела финальной сцены, решения, рожденные путем расширения музыкально-драматического арсенала композитора приемами французской оперы — таковы финалы «Сицилийской вечерни». Примечательно соседство двух последних опер десятилетия: «Симон Бокканегра» знаменует прощание со старыми традициями, в то время как «Бал-маскарад» открывает новые перспективы в понимании finale centrale.

В pezzi concertati Верди в последний раз обращается к идее повтора одной темы с использованием приема фактурного crescendo («Стиффелио»); все более

---

[175] «Действенными» являются tempo d’attacco и tempo di mezzo, «статичными» — pezzo concertato и stretta [См.: Глава 1]. Понятия «kinetic» и «static» использует Пауэрс [Powers, 1987, p. 65–90].

рельефным становится выражение контрастных эмоций: характерностью тематизма разных персонажей отличаются concertati «Травиаты», «Сицилийской вечерни» (IV), «Бокканегры», «Бала-маскарада». Появляются образцы мастерского полифонического соединения тем, вершиной которого на данном этапе становится «stretta» «Бала-маскарада». Общим для всех финалов, за исключением «Стиффелио», является расширение связующих разделов, свобода их построения с гибким соединением речитативных, ариозных и хоровых элементов — вершинным образцом здесь является tempo d'attacco финала «Травиаты». В целом, в операх рассматриваемого периода возрастает масштаб центральных финалов, их весомость. Свидетельством этого роста служит уже то, что, за исключением «Сицилийской вечерни», оперы 1849–1859 годов включают только по одной массовой финальной сцене[176].

За двадцать лет Верди был пройден большой путь, за плечами композитора 20 опер и, в общей сложности, 29 сцен, построенных по принципу финала concertato. В них Верди показал огромное разнообразие решений финалов, которые почти в каждой опере представляют одну из кульминаций не только в сюжетно-драматическом, но и в чисто музыкальном плане. Период с 1867 по 1893 год принес только пять центральных финалов. В силу жанровых особенностей, из финалов поздних опер резко выделяется 2-я картина II акта «Фальстафа», в остальных случаях каждый центральный финал поистине является драмой в миниатюре. Впереди четыре шедевра — картина аутодафе («Дон Карлос»), картина триумфального марша («Аида»), заседание в Палате консулов («Симон Бокканегра», 2-я редакция) и визит венецианского посольства («Отелло»).

[176] Второй финал «Бала-маскарада» представляет собой предельно камерный вариант финала concertato, особенно по сравнению с поистине большим первым финалом, который, безусловно, выделяется как «главный» центральный.

Глава 3. Музыкально-драматургическая форма финалов в поздних операх Верди

1. «Дон Карлос» и «Аида»: гранд-финалы

«Дон Карлос» и «Аида» оказываются в определенном смысле рубежными опусами, поскольку в самых разных вариантах периодизации они венчают предпоследний этап творчества Верди. «Если в “Дон Карлосе”[177] Верди завершил период освоения достижений европейской оперной драматургии довагнеровского периода, то сочинение “Аиды” явилось не только сознательным опытом в[озрождения] в современности лучших национальных оперных традиций (шире итальянской музыки), но и окончательным созданием современной итальянской оперы… , которая должна была, по мысли Верди, занять равноправное место рядом с большой французской оперой, равно как и с вагнеровской музыкальной драмой», — наблюдение С. Н. Богоявленского [Богоявленский, 1940, с. 293] перекликается с трактовкой Дж. Баддена, который, проводя классификацию зрелых опер Верди, условно относит «Дона Карлоса» к новаторским, а «Аиду» — к консервативным [Budden-2, p. 35]. С точки зрения цельности формы, органичности ее целенаправленного развития «Аида» считается более совершенным произведением, в то время как «Дон Карлос» часто рассматривается в качестве последней ступени на пути к вершине, «вооружения» перед «победой» «Аиды», где преодолена «тяжеловесная замедленность» [Соловцова, с. 302] предыдущей оперы. Два масштабных сочинения в ряде аспектов действительно полярны.

Традиционный сюжет «Аиды», любовный треугольник с классицистским конфликтом чувства и долга, имеющий множество прообразов, среди которых — «Идоменей» Метастазио, решен с редкой для Верди лаконичностью: минимум персонажей, отсутствие побочных сюжетных линий. В «Доне Карлосе» любовная

[177] Сохранено склонение оригинального текста. В других отечественных изданиях, в том числе в монографии Соловцовой, «Дон» в названии оперы также не склоняется.

линия далеко не единственная и совсем не ведущая. Либретто, сотканное из смеси реальной истории и художественного вымысла нескольких поколений литераторов, отмечено еще и введением мистических моментов. В «Аиде» при всей убедительности образов Амнерис, Радамеса и Амонасро, безраздельно господствует заглавная героиня, и сквозное симфоническое развитие направлено на раскрытие ее драмы. В «Доне Карлосе», по мнению дирижера С. Бычкова, герои «находятся внутри собственных темниц» [Дирижеры, с. 76], у каждого своя драма с трагическим концом. «Принято считать оперу “Дон Карлос” очень длинной, — пишет голландский исследователь Ф. Носке, — но правда в том, что эта опера даже слишком коротка — относительно заключенного в ней драматизма» [Noske, p. 202].

Тем не менее, в контексте данного исследования «Дон Карлос» и «Аида» демонстрируют важные общие закономерности. Именно гранд-финалы, венчающие III акт «Дона Карлоса» и II акт «Аиды»[178], с наибольшей убедительностью позволяют говорить о преемственности «египетской» оперы по отношению к «испано-французской». Прежде всего благодаря подобию в музыкальном строении этих картин, которые относятся к наиболее ярким примерам творческого переосмысления французских традиций итальянским мастером.

Каким бы противоречивым ни казалось отношение Верди к Парижу в 1840–1850-е годы, особенно в связи с подготовкой парижских премьер его опер[179], его искреннее сочувствие Франции не вызывает сомнений. Об этом свидетельствует и недвусмысленная реакция Верди на события франко-прусской войны 1870 года, и высказывания композитора более позднего периода, когда в Италии стал возрастать интерес к Германии. Так, композитор сожалел, что был вынужден

---

[178] Именно так (Gran finale) финалы обозначены в моденской редакции «Дона Карлоса» (*Verdi G.* Don Carlo. Milan, 1886; *Verdi G.* Don Carlo. Milan, 1910) и в издании «Аиды» (*Verdi G.* Aida. Milan, 1913). Этот же термин использует Мугинштейн, причем в «Хронике…» он фигурирует только дважды — по отношению к вышеназванным финалам [Мугинштейн, 2012, с. 120; 158].

[179] В Париже к этому времени были исполнены следующие оперы Верди: «Иерусалим» (26 ноября 1847 г., Académie Royale de Musique), «Луиза Миллер» (l’Opéra de Paris, 2 февраля 1853 г.), «Травиата» (Théâtre des Italiens, 6 декабря 1856 г.), «Сицилийская вечерня» (Académie Impériale de Musique, 13 июня 1855 г.), «Трубадур» (Théâtre de l’Opéra, 12 января 1857 г.), «Бал-маскарад» (Théâtre des Italiens, 13 января 1861 г.).

отказаться представлять Италию на Всемирной выставке 1878 года: «Какая жалость, — писал Верди Дж. Пироли 14 октября 1877 года, — что мы не можем ужиться со страной, которой так многим обязаны» [Цит. по: Budden-3, p. 295]. Если в «Сицилийской вечерне» Верди решился на обращение к уже уходящему жанру большой французской оперы, на соперничество с Мейербером, то в «Доне Карлосе» и «Аиде» французские веяния музыки Верди проявляются на новом уровне. Сильнее всего эти веяния выступают именно в гранд-финалах. Картина аутодафе в «Доне Карлосе», как и картина триумфального марша в «Аиде» разительно отличаются от центральных финалов предшествующих опер. Таким образом, в эволюции финала concertato у Верди самым значительным рубежом становится 1867 год — год создания «Дона Карлоса». Особенностью здесь является большая роль декоративной составляющей, музыкально-постановочной эффектности, которая по принципу контраста оттеняет и подчеркивает драматическую линию. Поскольку в обоих случаях финалы концентрируют основные сюжетные линии, одновременно являясь наиболее показательными в плане колорита — исторического (Испания времен инквизиции) или локального (Египет), то процесс поиска литературного источника и формирования сценария представляется необходимым звеном для понимания этих сцен.

1.1. «Дон Карлос»: аутодафе. Гранд-финал III акта[180] — картина аутодафе — стал той желанной эффектной кульминацией, о которой грезил композитор, принимаясь за сюжет об испанском инфанте [См.: Приложение 1, с. 259—260]. Название «аутодафе»[181] получила в средневековой Испании и Португалии торжественная церемония оглашения приговора инквизиции и казни еретиков. Филипп II (1527–1598), суровый и деспотичный монарх, в своей политике преследовал две основные цели: увеличение испанского могущества в Европе и искоренение ереси, так что его царствование стало золотым веком инквизиции [См.: Филипп II, с. 270]. Два крупных процесса состоялись в Вальядолиде (до 1561 года — столице Испании) 21 мая и 8 октября 1559 года. На втором из них

[180] В 4-актных редакциях — финал II акта.
[181] Auto de fe (*исп.*, *португ.*) — акт веры.

присутствовал Филипп II, для которого инквизиторы специально «приберегли» часть заключенных. По свидетельству секретаря Святой Палаты, эта церемония отличалась особой пышностью и собрала не менее 200 000 зрителей [См.: Castro, p. 111]. Таким образом, воссозданное в опере аутодафе имеет историческую подоплеку.

В драме Шиллера этот исторический эпизод не нашел отражения. О подготовке к аутодафе в Мадриде лишь однажды упоминает предвкушающая зрелище маркиза Мондекар в 3-й сцене I акта [Шиллер, с. 92]. Да и время действия в пьесе Шиллера и опере Верди различно. События в драме Шиллера разворачиваются не ранее 1563 года, когда король уже перенес свою резиденцию из Вальядолида в Мадрид. В опере же действие начинается сразу после свадьбы Филиппа, то есть в 1559 году. Правда, искать исторической достоверности в отношении сюжета о доне Карлосе (1545–1568) не приходится — сам Шиллер отталкивался от исторического мифа о жестоком отце, женившемся на невесте сына, а затем предавшем его инквизиции, чтобы предотвратить возможные последствия свободолюбивых помыслов инфанта[182].

Легенда об отце-тиране, сфабрикованная против Филиппа II[183], оказалась настолько яркой, что стимулировала появление целой серии литературных интерпретаций: список Ф. Лидера насчитывает 37 произведений [Lieder, p. 483–498]. Шиллер взял за основу историческую повесть аббата Сен-Реаля (1672), которая стала четвертым произведением на эту тему[184]. При составлении

---

[182] Последовательное развенчание мифа представил Х. Льоренте: Карлос на момент помолвки был еще подростком, а пока шли переговоры о браке, 32-летний король овдовел, что стало причиной перемены решения; инфант к тому же отличался неуравновешенностью, что вызывало сомнения в его психическом здоровье и принудило отца заключить его под домашний арест, во время которого он вскоре скончался [Льоренте, с. 86–118].

[183] «Демонизация» Филиппа II была вызвана жесткой внешней политикой испанского короля. Начало процессу героизации Карлоса за счет развенчания Филиппа положила «Апология» Вильгельма Оранского (1580) [См.: Матвеева, с. 30]. Примечательно, что сразу после шиллеровского «Дона Карлоса» появляется «Эгмонт» Гете (1788), в котором также нашел отражение образ Филиппа и его политический курс в отношении Нидерландов.

[184] Ф. Батюшков в предисловии к русскому переводу «драматической поэмы» Шиллера перечисляет целый ряд драматургов, обращавшихся к сюжету Сен-Реаля. Среди них — Т. Отвей, автор трагедии «Дон Карлос» (1676), и Ж.-Г. Кампистрон (автор текста «Ахилла и

либретто Мери и дю Локль во многом опирались на пьесу Эжена Кормона[185] «Филипп II, король Испании» (1846), откуда, с некоторыми изменениями, заимствован пролог с романтической предысторией[186]. На каких же источниках основан сценарий гранд-финала III акта?

Дж. Бадден отмечает, что идея столкновения Филиппа с фламандскими депутатами во время аутодафе также заимствована у Кормона [Budden-3, p. 16]: в начале II акта персонажи драмы наблюдают за казнью через окно в большом зале королевского дворца в Мадриде и даже слышат звон колоколов, но на сцене церемония не показана [Cormon, p. 13–16]. У. Гюнтер называет два документальных источника: описание современниками первого вальядолидского аутодафе (21 мая 1559 года) и гравюру «Испанская инквизиция», предположительно, принадлежащую Францу Хогенбергу [Günther 1972, p. 28–29].

Поиску возможного литературного источника помогло историческое исследование Э. Питерса: «... Величайшее художественное претворение тема нашла в опере Верди. … Работая с оригинальным либретто, Верди счел его недостаточно республиканским... <…> Но главная заслуга Верди — введение аутодафе во 2-й картине III акта, этого грандиозного зрелища, демонстрирующего темный кошмар абсолютистской Испании (насколько мне известно, такую попытку до Верди предпринял только Мерсье, и это в драматической пьесе)» [Peters, p. 241–242].

Итак, Питерс указывает на драму Луи-Себастьяна Мерсье «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). По предположению венского литературоведа Я. Минора, Шиллер был знаком с этим сочинением — историческое предисловие Мерсье было опубликовано в первом издании первых трех актов пьесы Шиллера в его переводе [См.: Батюшков, с. 81]. Но, как утверждает Лидер, влияние Мерсье на Шиллера незначительно [Lieder, p. 490].

Поликсены» Люлли), чей «Andronic» (1685), ставший основой либретто «Андроника» Меркаданте (1821) представляет собой обработку сюжета в античной форме [Батюшков, с. 77–85].

[185] Эжен Кормон (1811–1903) — французский драматург, автор либретто «Искателей жемчуга» Бизе (1863, совместно с М. Карре); многие его пьесы неоднократно ставились в России.

[186] М. Мугинштейн указывает в качестве источника также пьесу Александра Сомэ «Елизавета Французская» (1828) [Мугинштейн, 2012, с. 117].

Зато в либретто Мери и дю Локля связи с Мерсье очевидны: в отличие от драмы Кормона, здесь показана сама церемония — с клятвой Филиппа, репликами монахов и осужденных еретиков; кроме того, в тексте помещены ремарки, предписывающие ход общей процессии [Mercier, p. 120–132]. Правда, обращение к королю фламандского посланца барона де Монсиньи происходит не во время аутодафе, а в следующей сцене [Ibid., p. 135–137]. Зато особый интерес представляет диалог двух англичан, обсуждающих происходящее и выражающих острое негодование по поводу варварских порядков абсолютистской Испании. Так, комментарий к шествию монахов будто предвосхищает вердиевское претворение этого эпизода: «… La marche lente et sombre de cette procession funèbre, ce chant lugubre mêlé de gémissements…» / «Медленный и мрачный марш похоронной процессии, эта панихида, смешанная со стонами» [Ibid., p. 120–121]. Однако документальных свидетельств того, что либреттисты Верди были знакомы с драмой Мерсье, найти пока не удалось.

В картине аутодафе есть загадочный момент, относящийся к началу церемонии. По описаниям исторического аутодафе 8 октября 1559 года, перед чтением приговора главный инквизитор воззвал к божьей помощи, после чего король поднял шпагу в знак поддержки и защиты дела Святой Инквизиции [Castro, p. 112]. Именно так представлен этот момент у Мерсье [Mercier, p. 128]. Однако согласно либретто, Филипп выходит из церкви с короной на голове и затем произносит: «Мой народ, увенчав себя короной, клятву я дал творцу с крамолой бороться, бороться с ересью и мечом, и огнем». Ни у Шиллера, ни у Кормона, ни у Мерсье нет речи о коронации. Церемонии аутодафе, действительно, могли приурочиваться к событиям государственной важности. Таким образом, аутодафе в опере Верди совмещается с коронацией Филиппа[187] — еще один узел в общей путанице либретто.

[187] Филипп стал королем Испании в 1556 г., когда он жил в Лондоне. В 1558 г. умирает Карл V, что побуждает Филиппа вернуться в Испанию. Сведений о том, проходила ли коронация Филиппа в 1556 г., или в 1559 г., и где это происходило, найти не удалось. Можно предположить, что в Вальядолиде была устроена торжественная встреча короля, к которой было приурочено и аутодафе. Видимо, для большей зрелищности, в опере она превратилась в коронацию.

Положение гранд-финала в общей композиции оперы (во II или в III акте) связано с проблемой редакций [См.: Приложение 1, с. 260–262]. Примечательно, что из восьми картин первоначальной версии только одна — картина аутодафе — в неизменном варианте выдержала все позднейшие авторские редакции[188].

Композиция финала складывалась постепенно, что показала в своем исследовании У. Гюнтер. Изначальный прозаический план картины включал балет, позднее перенесенный в первую половину акта:

«Филипп и Елизавета, в королевском облачении, принимают приветствия своих подданных. Представлены все провинции обширной империи Филиппа II: Франш-Комте, Кастилия, Милан, Неаполь, Сицилия, Острова Архипелага, Море, Индия, Перу, весь Новый Свет.

Балет.

По окончании балета король Филипп спрашивает, почему отсутствуют представители Фландрии. Депутаты из Фландрии появляются в великом трауре, они встают перед троном на колени и просят милости у Филиппа для их родины, которая гибнет в огне и крови за свою веру. Филипп отвергает фламандцев; они обращаются к Карлосу. Карлос обещает им защиту, обнажает свою шпагу и присягает на кресте. Филипп в гневе приказывает страже арестовать Карлоса, который посмел обнажить шпагу перед ним. Елизавета напрасно умоляет Филиппа. Филипп сурово ее отстраняет и повторяет приказ об аресте Карлоса. Но требование принять шпагу у инфанта заставляет отступить всех грандов. Только один, после третьего приказа Филиппа, выходит вперед и принимает шпагу Карлоса, окруженного охраной. Это Поза» [Günther, 1972, p. 27].

На основе приведенного эскиза, по утверждению Гюнтер, было создано три стихотворных варианта финала [Ibid., p. 28]. Первый в рабочих тетрадях в Сант-Агате не сохранился, возможно, потому, что эта сцена была подвергнута основательному пересмотру. Во втором варианте картина начинается с хора

---

[188] Согласно описанию Баддена, в редакции Ф. Верфеля и в этой картине были допущены купюры (марш с участием сценического оркестра), перестановки (повтор фанфар и возглашения Герольда после ареста Карлоса), тембровые эксперименты (сокращение вокальных партий в репризе) [Budden-3, p. 154].

народа и хора монахов, но занавес здесь опускается сразу после ареста дона Карлоса. И только в третьей версии действие доходит до аутодафе, что сыграет принципиальную роль в музыкальной драматургии картины.

Финал III акта задуман как центральный финал «французской модели», о чем свидетельствует размах церемонии, исполнительский состав, подразумевающий участие нескольких хоров и сценического оркестра, а в драматически-содержательном плане — наличие общественно-политического конфликта, — ведь дон Карлос действует в интересах угнетенного края. Степенное течение массовой церемонии нарушается непредвиденным событием — появлением Карлоса с делегацией фламандцев, что приводит к громкому скандалу — и политическому, и «семейному». Таким образом, картина разворачивается в двух планах — церемониальном и драматическом, что вполне типично. Однако чаще всего кульминация драматической линии подчиняет себе план внешнего действия, собственно церемония в этот момент теряет актуальность (например, в финале III акта «Моисея» Россини, во втором финале «Жанны д'Арк» или в первом финале «Симона Бокканегры» Верди). Именно так завершалась картина во втором варианте, указанном У. Гюнтер. В окончательной версии после ареста инфанта церемония не просто возобновляется, она подходит к своей кульминации.

Подобное развитие событий можно наблюдать в первом финале «Иудейки» Галеви (1835), где народ, ожидающий императорскую процессию, после конфликта с евреями возобновляет славление и, наконец, приветствует Сигизмунда. Верди знал эту оперу — даже в его нелестном отзыве заметно неравнодушие к драматическим эффектам: «Вчера вечером был в Opéra. Скучал очень, но вместе с тем был ошеломлен мизансценой: шла "Жидовка" Галеви»[189]. В качестве другого аналога можно привести финал III акта «Риенци» Вагнера (1842): трагический эпизод, где Адриано, оплакивающий погибшего отца, вынужден навек проститься с Иреной, сменяется сценой триумфа Риенци. Однако в обоих случаях финальные картины построены в свободной от признаков «la

[189] Письмо Верди к Маффеи от 6 сентября 1847 г. [Верди, 1973, *с*. 40].

solita» форме, в то время как финалы с pezzi concertati (I акт «Иудейки», II акт «Риенци») завершаются традиционными strette.

В финале «Дона Карлоса» Верди соединяет идею церемониального завершения с финалом concertato, благодаря чему рождается оригинальное музыкально-драматическое целое. В общей композиции финала можно выделить три раздела, неравнозначных по объему: I. хор народа, шествие монахов и королевская процессия; II. сцена выхода Филиппа II и его встречи с Карлосом, включающая хоровые, оркестровые и речитативные фрагменты (tempo d'attacco), pezzo concertato и tempo di mezzo; III. сокращенная реприза первого раздела.

Весь первый раздел и часть второго (до т. 219) разворачиваются исключительно в церемониальном плане. На площади перед собором в Вальядолиде[190] собирается народ, духовенство и придворные: звучат хоры народа и монахов, затем марш, сопровождающий королевскую процессию на пути от дворца к церкви, наконец — фанфары, возвещающие выход короля. После приветствия короля народом на сцене появляется дон Карлос с фламандцами. Их обращение к Филиппу II, общая реакция на случившееся и арест инфанта представляют собой собственно финал concertato с типичными для него разделами, затем внимание вновь переключается на церемонию казни. Первый хор народа, изначально изложенный в репризной форме, подобно своеобразному

[190] Анализ осуществляется на основе французского издания 1-й редакции (Paris: Léon Escudier, 1867). Результатом непростого происхождения сценария III акта стали разночтения по поводу места действия. В пьесах Кормона и Мерсье аутодафе происходит на площади в Мадриде. Во французском либретто первые три картины разворачиваются в садах королевы в Вальядолиде, 4-я картина (финал, в следующих версиях — 2-я картина/часть) — на площади перед собором в Вальядолиде (Don Carlos: Opéra en cinq actes. Paris, 1867.) Во французских клавирах акт начинается в садах королевы в Мадриде, финальная картина представляет собой Вальядолид (Don Carlos: Grand opera en cinq acres. Paris, 1867; Don Carlos. Nouvelle édition en quatre actes. Paris, 1884.). В итальянских изданиях события 1-й части акта происходят в садах Мадрида, ремарка ко 2-й части не уточняет название города, однако из указания: «площадь перед церковью Богоматери Аточи» следует, что это Мадрид, где в 1523 г. была построена небольшая церковь для хранения скульптуры Аточской Богоматери (XIII в.), покровительницы королевской семьи (большая базилика на этом месте появилась только в 1580 г.; Don Carlo: Opera in cinque Atti. Milan, 1886; Don Carlo: Opera in cinque Atti. Milan, 1910; Don Carlo: Opera in cinque Atti. Milan, 1872). В клавире с переводом С. Ю. Левика 1-я картина представляет сады королевы в Мадриде, 2-я — «большую площадь перед собором», без конкретных координат.

рефрену, еще дважды звучит на протяжении финала, так что в общем плане картины очевидна рондообразность строения[191] (схема 45).

Первый, самый крупный, раздел финала представляет живописную картину сословного общества феодальной Испании: народ славит короля, духовенство вершит жестокий суд с молитвой на устах, властитель молча демонстрирует свои блеск и силу. Сцена открывается под звон колоколов[192] вступлением, соединяющим торжественность полонеза с пламенностью болеро[193]. Из множества фанфарных интрад к церемониальным оперным сценам его выделяет гармоническое решение: на протяжении всех 13 тактов готовится основная тональность — E-dur. Энергичный ритмический рисунок и скандирование аккордовых вертикалей на субдоминантовой гармонии создают ощущение нетерпеливого и возбужденного ожидания. Оркестровое tutti — лишь подготовка еще более мощного включения хора народа. Ритм вступления сохраняется в экспозиционном проведении основной темы хора в качестве фигуры аккомпанемента; мелодия изложена октавным унисоном голосов, продублированным деревянными духовыми. Хоровой унисон — характерная черта ранних опер Верди, самый знаменитый пример — «Va pensiero» из III акта «Набукко» — Россини метко назвал «хоровой арией»[194]; к этому жанровому типу

---

[191] Бадден, отмечая рондообразность сцены с первым хором в качестве рефрена, рассматривает финал по разделам, которым он дает названия («Фон», «Процессия», «Церемония» и «Инцидент»). Такое деление естественно следует за «дыханием» партитуры, где, после ясного членения на эпизоды в первой половине, с момента появления дона Карлоса господствует сквозное развитие. Однако в четырехчастной схеме несколько нивелируется значение репризы первого хора, который возвращает церемонию в свое русло. Кроме того, «Процессия» (марш, по Баддену) воспринимается как часть церемонии («Церемонией» Бадден называет раздел с фанфарами и клятвой Филиппа — собственно коронацию, хотя факт коронации, ее историческое или литературное происхождение, он не комментирует) [Budden-3, p. 116].

[192] Предписание колокольного звона, возвещающего начало «праздника», содержится лишь в авторской ремарке, в отличие, к примеру, от колоколов в «Риенци» Вагнера, где и в начале III акта, и в его финале партия колоколов выписана в партитуре.

[193] Таким ритмом открывается интродукция III акта в первоначальной редакции, подготавливая хор в «испанском стиле», на фоне которого королева, желающая покинуть маскарад, меняется маской с Эболи. Во всех остальных редакциях эти сцены, вместе с последующим балетом «Редчайшая жемчужина», исключаются.

[194] Это россиниевское определение без ссылки на источник приводит Гатти [Gatti, p. 60]. Однако «большой арией, сводящей множество голосов воедино» называет его и Базеви: «Il coro “Va pensiero” è una grand’aria ridotta a più voci insiemo» [Basevi, 1859, p. 16].

можно отнести и Хор пилигримов и крестоносцев из IV акта «Ломбардцев», и Хор шотландских изгнанников из IV акта «Макбета» в редакции 1845 года. Однако, в отличие от упомянутых образцов проникновенных хоровых мелодий, олицетворявших патриотическое воодушевление масс, тема хора народа в «Доне Карлосе» намеренно лишена ариозной пластичности. Закованная в «броню» тонической квинты, она тяжела, симметрична и обладает всеми чертами темы-плаката (пример 99).

Очевидна преемственность этой темы с праздничным хором из финала I акта «Симона Бокканегры» (пример 100). Помимо октавного унисона, триольной пульсации и волнообразного рисунка мелодии, хоры сближает тональность E-dur. Есть и другая параллель. За два года до премьеры «Дона Карлоса» в Grand Opéra была наконец исполнена «Африканка» Мейербера[195]. I акт оперы, которую Ларош назвал «разбавленным Мейербером» [Ларош, с. 151], венчает огромный финал. Тема гимна, открывающего государственный совет в Лиссабоне (пример 101), близка теме хора из «Дона Карлоса» фанфарным строением первой фразы, ее интонационным рисунком, тяжеловесной симметрией синтаксиса. Более того, тема из «Африканки» также излагается хоровым унисоном, правда, только басами.

Но с картиной аутодафе финал «Африканки» сближает не столько сама тема, сколько ее роль в дальнейшем развитии. Как и в «Доне Карлосе», хоровая тема у Мейербера обрамляет первый раздел финала, а в дальнейшем

---

[195] Работа над оперой, начатая в 1838 г., была завершена только в 1864 г. На одном из премьерных показов зимой 1865/66 г. побывали супруги Верди. Опера формально содержит все признаки жанра: историческая тематика, мотив религиозной нетерпимости, большое число хоров, пятиактная структура. Но это именно формальные соответствия. Васко да Гама как исторический персонаж, смелый и решительный первооткрыватель, выступает лишь в I акте: в остальных он прежде всего герой-любовник, мечущийся между двумя женщинами. Религиозный конфликт дан скорее номинально, без прямого столкновения, и сказывается исключительно на личной судьбе героев. При этом опера содержит невообразимое число ситуаций: государственный совет; суд инквизиции, в лице Велкого Инквизитора и епископов, обрекающий героя на смерть за свободолюбивые слова; экзотические религиозные церемонии; высокопоставленная пленница, скрывающая свое происхождение; сцена в темнице; шторм на море и кораблекрушение; захват португальского корабля туземцами; добровольная смерть за любовь. Яркие сами по себе сцены сменяются, не оставляя следов. Но почти все подобные ситуации найдут место в «Доне Карлосе», «Аиде» и «Отелло». По масштабам первый финал «Африканки» превосходит даже финал «Аиды». Его строение одновременно можно назвать и дробным, и текучим — небольшие ариозо гибко переходят в речитативные диалоги, которые так же ловко подхватываются хором.

«сопровождает» Великого Инквизитора, дважды появляясь в вокальной партии и развиваясь в оркестре. Это единственный материал, скрепляющий пеструю ткань непомерно длинной сцены. Структурно она не образует рефрена, являясь именно сквозной темой. Но идея ведущей мелодической мысли созвучна финалу «Дона Карлоса». Верди посетил один из премьерных спектаклей зимой 1865 года, оценив ее, разумеется, без особого энтузиазма: «”Африканка”, конечно, не лучшая опера Мейербера»[196].

Первая хоровая тема финала «Дона Карлоса» органично вплетена в интонационный строй оперы. Соловцова, наряду со сквозными темами, выделяет интервал нисходящей секунды как своего рода «лейтинтонацию» сочинения[197] — ламентозными вздохами пронизана вся партитура, что, несомненно, способствует утверждению «репутации» «Дона Карлоса» как одной из самых мрачных опер Верди, «почти без светлых страниц» [Соловцова, с. 267]. Бадден пишет о другой интонационной идее, которая является своеобразным прамотивом оперы — восходящее движение по трезвучию с верхним вспомогательным звуком[198]. Мотив звучит в самом начале Интродукции I акта, которая была купирована еще до премьеры, и впервые опубликована в сводном издании У. Гюнтер (пример 102). Из этого мотива вырастает вступление ко II акту (пример 103), тема Филиппа в дуэте с Родриго во II акте (только в 1-й редакции, пример 104) и в финале IV акта (только в 1-й редакции, пример 107), stretta терцета Эболи, дона Карлоса и Родриго в 1-й картине III акта (пример 105). Определенное родство ощущается и с четырехзвучным оркестровым мотивом из сцены Филиппа с Великим Инквизитором в IV акте (пример 106). Таким образом, этот мотив в большей степени связан с силами, противостоящими Карлосу — в первую очередь, с Филиппом, а также — с Эболи и Великим Инквизитором. Хор финала подтверждает смысловую нагрузку этого мотива — многократно повторяющееся,

---

[196] Письмо Верди к Арривабене от 31 декабря 1865 г. [Верди, 1959, с. 215].

[197] «Выразительными секундовыми “вздохами” пронизана музыкальная ткань оперы: они звучат и в страницах скорбной лирики Елизаветы, они сопутствуют облику несчастного Дон Карлоса; они говорят и о страданиях народа, и о душевном одиночестве Филиппа» [Соловцова, с. 273].

[198] Бадден называет его прообразом (Urgestalt) важнейших тем оперы [Budden-3, p. 41].

«упрямое» прославление «торжественного» дня и короля на церемонии аутодафе создает образ, в котором теряются человеческие лица, образ жестокой массы.

В местной репризе, после имитационного четырехголосия в развивающем разделе, хоровой унисон усилен тяжелой медью и низкими струнными, а у деревянных появляется новая фигура — повторяющиеся тираты. Такая динамизация способствует созданию сокрушительного контраста: после блеска и помпезности приветственного хора наступает черед траурного шествия и хора монахов. Тема шествия звучит в оркестре — прерывистая мелодия (кларнет, фагот, два контрабаса соло и виолончели pizzicato), сотканная из сплошных секунд, низко стелется над глухими шагами фаготов, офиклеида, литавр и контрабасов pizzicato (пример 108). Дыханием смерти веет от пения монахов — гнетущая атмосфера усиливается едва слышным, воспринимаемым скорее на подсознательном уровне, ритмом большого барабана, который представляет собой устойчивый атрибут траура, называемый Носке одной из «фигур смерти» [Noske, p. 172]. Партия хора монахов (шесть басов), вступающих только во второй «строфе» шествия, речитативна; она напоминает партию возвещающих грядущие несчастья басов-друидов в финале III акта «Аттилы» (пример 109). Но ни в траурном марше из «Иерусалима» (пример 110), ни в хоре друидов из «Аттилы» Верди не достигал такого мрачного величия.

Когда монахи поют о возможности прощения для отступников, в оркестре появляется новая тема в G-dur (cantabile espressivo) — второй сильный контраст картины (пример 111). В противовес разорванной теме шествия, у виолончелей расцветает кантиленная тема-волна, без единой паузы, с постепенным восхождением к довольно высоким для оркестровой партии звукам c^2 и d^2 (во второй фразе). Вечная жизнь, обещанная грешникам, которые покаются перед казнью, в музыке Верди обретает вполне конкретный, почти чувственный образ. Эта тема сыграет важную роль в музыкально-драматургическом отношении — Бадден неслучайно сравнивает ее с побочной темой сонатной формы [Budden-3, p. 113]: основания этому даст заключительный раздел финала.

Шествие монахов непосредственно переходит в динамизированную репризу первого хора, тема которого здесь подвергается наиболее интенсивному развитию благодаря полифонической фактуре хорового шестиголосия (за счет divisi басов и теноров) и полифонии текста: две поэтические строфы «втиснуты» в одну музыкальную, так что каждая хоровая партия исполняет свои строки. Стремительный рост динамики с постепенным захватом диапазона приводит к мощному кадансированию на материале вступления — таким образом, в общей композиции сцены ставится первая точка.

Второй раздел представляет собой выход королевского кортежа. Первый эпизод раздела — оркестровый, с большой ролью банды, которой поручены все экспозиционные проведения тем[199]. Еще при работе над «Аттилой», когда Пиаве, завершая либретто Солеры, предложил Верди занять в IV акте знаменитую банду полка графа Кинского, композитор в ответ разразился гневной речью, направленной против сценических оркестров: «Они ... производят только шум; хотя я раньше писал марши: военный есть в “Набукко” и торжественный, церемониальный в “Жанне д’Арк”, но я не сделаю ничего лучше. И почему не может быть большой оперы без грохота банды? Разве “Вильгельм Телль” и “Роберт-Дьявол” не большие оперы? А ведь они не включают банду. В наши дни банда — это провинциализм и более не подходят для большого города»[200]. Как известно, вердикт Верди оказался далеко не окончательным[201]. Фанфары сценического оркестра возвещают появление Филиппа II (пример 112)[202]. Они живо напоминают фанфары «Трубадура» (пример 113), причем интонационно материал из более ранней оперы будто предвосхищает тему первого хора финала «Дона Карлоса». Фанфарность, безусловно, связана с королевским образом Филиппа и «прорывается» даже в его монологе из IV акта. В качестве второй

---

[199] Подобной перекличкой сценического духового оркестра с симфоническим открываются финалы III и IV актов «Риенци» Вагнера, а также Коронационный марш, предваряющий финальную сцену IV акта «Пророка» Мейербера» (1849).

[200] Недатированное письмо Верди к Пиаве [Цит. по: Budden-1, p. 248].

[201] В дальнейшем Верди прибегал к звучанию банды в операх «Макбет», «Риголетто» (за сценой), «Бал-маскарад», «Симон Бокканегра», «Сила судьбы», «Аида», «Отелло».

[202] Согласно постановочной брошюре, банда располагалась на отдельном балконе перед публикой [См.: Budden-3, p. 115].

темы выступает марш с певучей мелодией, в которой вновь слышны торжественные триольные фигуры основной темы хора (пример 114). На парижской премьере духовым оркестром руководил Адольф Сакс. Состав банды у Верди не уточняется, однако перечень инструментов сохранился в особой партитуре для оркестра Сакса — в нем указаны корнеты, трубы, тромбоны и целое семейство саксгорнов. В отличие от итальянской традиции духовых оркестров, здесь отсутствуют кларнеты, а в качестве мелодических инструментов выступают корнеты и трубы [См.: Budden-3, p. 114]. К. Гатти утверждает, что оркестр Сакса звучал ужасно нестройно [Gatti, p. 206], возможно это мнение основано на отзыве музыкального критика Филиппи, который после болонской премьеры под управлением Анджело Мариани отметил огромную разницу в качестве исполнения, подчеркнув, в частности, что «марш из Финала III акта был исполнен с большей точностью — с настоящей героической торжественностью» [Ibid., p. 212]. Сложно сказать, подразумевал ли Верди в марше, предваряющем аутодафе, подлинный героизм. Как пишет Бадден, первые разделы финала упрекали в примитивности, вульгарности, иногда объясняя это сознательным стремлением композитора подчеркнуть варварский характер церемонии. И хотя ученый не разделяет этой позиции, считая, что Верди никогда не был музыкальным памфлетистом, возможно, здесь есть доля истины. Тема марша весьма традиционна — такого рода мелодии звучат в коронационных маршах в финалах III актов «Риенци» (1842) и «Пророка» (1849, пример 115). Правда, даже эта тема финала «Дона Карлоса», при всей ее прямолинейности и непритязательности гармонии и фактуры, не теряет обезоруживающего обаяния вердиевской мелодики.

После марша возвращается тема первого хора в триумфальном звучании, перекрывающем предыдущее кульминационное проведение: хоровой унисон усилен унисоном банды. Раздел più animato выполняет функцию заключения, подводя к длительному кадансированию с перекличками фанфар симфонического и сценического оркестров — здесь Верди прибегает к стереофоническому эффекту смены источника звука, приему, который с еще большей убедительностью будет использоваться в «Аиде» и Реквиеме.

После грандиозной подготовки, занимающей почти половину всей картины, настает черед драматического действия. Эпизод с Герольдом построен в манере респонсория: quasi-псалмодическим репликам солиста отвечает хор a cappella, представляющий ту же мелодию в гармонизации, а затем оркестровый хорал с наложением уже знакомых фанфар банды. Речитация короля, дающего клятву служить богу и карать еретиков огнем и мечом, сменяется славящими репликами хора[203], за которыми следует мягкое послесловие струнных в Es-dur. Так, через C-dur церемониального раздела Верди переходит от длительного господства диезных тональностей начала картины к бемольным тональностям следующего раздела.

Такт 219 становится переломным (схема 44) — мирное заключение струнных прерывают взволнованные фигурации скрипок и уменьшенный вводный септаккорд f-moll, передающие всеобщее замешательство при появлении дона Карлоса в сопровождении шести депутатов из Фландрии и Брабанта. Напряжение этой сцены «разрешается» хором депутатов, обращающихся к королю с просьбой защитить их край от самоуправства герцога Альбы. Именно это обращение становится началом pezzo concertato (тема a, пример 116). Впервые Верди открывает лирический раздел не всеобщей и не индивидуальной реакцией, а высказыванием хоровой группы, которая выступает своеобразным «коллективным» персонажем. Известно, что для неаполитанской премьеры 1872 года Верди просил увеличить состав хора депутатов до восьми или даже десяти человек [См.: Budden-3, p. 116]. При первом исполнении опера Верди мобилизовала все хоровые силы Grand Operà; Обер, занимавший в то время пост директора Парижской консерватории, даже вынужден был снабдить театр «доп. составом» из числа студентов. Среди них по бумагам числится и Виктор Морель, в будущем — создатель образов Яго и Фальстафа.

После почтительного двухтактового обращения к монарху, словно передающего движение коленопреклоненных подданных, делегаты мягко и обстоятельно излагают свою просьбу. Мелодия в As-dur облачена в бархатистый

[203] Подобным образом, только без участия герольда, построена коронационная сцена в финале II акта «Жанны д’Арк».

тембровый микст вокальных басов и оркестровых альтов с виолончелями, однако форшлаги-всхлипывания гобоев и валторн (пусть и предельно сдержанные), сообщают мажорной теме трагический оттенок. Унисонный хор-мольба за свободу угнетенной Родины проникнут ностальгией по знаменитым «хоровым ариям» 1840-х годов, хотя прежнюю пламенную страстность сменила мудрая сдержанность. Функционально этот хор, безусловно, представляет собой «соло», причем, как будет видно ниже, solo strutturale.

Миролюбивую просьбу перебивает (посредством вторгающегося каданса) категоричный ответ короля, знаменующий собой второе звено цепной формы. Краткое ариозо Филиппа тонально, ритмически и синтаксически контрастно хору депутатов. As-dur сменяется одноименным минором, вместо относительно размеренного ритмического рисунка — конвульсивный ритм с резкими перепадами длительностей, после широкого дыхания хоровой мелодии — дробленые, «задыхающиеся» фразы (тема b, пример 117). Все средства в совокупности живо рисуют образ раздраженного до ярости человека.

Хор фламандцев и ариозо Филиппа образуют своего рода экспозицию сил, противостояние которых нарастает в следующих звеньях квинтета с хором (Елизавета, Тибо, Карлос, Родриго, Филипп, монахи, депутаты, народ). Имитационные переклички неумолимых реплик Филиппа и монахов чередуются с фразами других солистов и народа, причем аккордовая фактура и мягкий триольный ритм этих фраз напоминают о хоровом заключении Романса Елизаветы во II акте (примеры 118, 119). Когда противоборствующие группы соединяются, в хоровых партиях сопрано и теноров появляется остинатный секундовый мотив, а над всем ансамблем возносится октавный унисон Елизаветы и Карлоса: с той же силой чувства, которую герои испытывают друг к другу, они молят короля уступить фламандцам, а их незримая сердечная связь отражается в единстве вокальных партий (пример 120)[204]. Конечно, Верди уже в ранних операх

[204] Это символическое соединение Бадден сравнивает с ситуацией в финале I акта «Эрнани», где в септете с хором явно выделяется «дуэт согласия» Эльвиры и Эрнани [Budden-3, p. 117]. Можно указать и на партии Фенены и Измаила в первом финале «Набукко». Такое единение героев в целом характерно для pezzi concertati итальянских опер — у Верди «дуэты согласия» в

стремился к дифференциации эмоций в финальных ансамблях, и постепенно от рядоположенности эмоциональных планов приближался к их контрапункту, однако такого уровня единовременного контраста композитор достиг впервые. Высокое напряжение, рождаемое сопротивлением противоположных эмоций, потребовало небольшой (4 такта) «разрядки», сводящей насыщенную многоголосную фактуру к квартету солистов с поддержкой деревянных духовых. В четвертом звене все планы, за исключением дуэта, сохраняя свой материал, подчиняются доминирующей теме хора депутатов.

В заключительном звене (кода, см.: схема 45) вокальные партии постепенно сближается, но при видимом достижении интонационного единства оппозиция Филиппа и монахов по отношению к остальным участникам ансамбля сохраняется на уровне ритма: темная сила короля прорывается в синкопах, ломающих общий ровный ритм. Идея полного проведения весьма развернутой первой темы pezzo concertato с добавлением контрапунктирующих голосов перешла в «Дона Карлоса» из первого финала «Бала-маскарада». В итоге форма pezzo concertato приобретает очертания трехчастной с кодой.

Новый виток противоборства — tempo di mezzo — является первым в опере открытым противостоянием отца и сына[205]. Начинается раздел ариозо дона Карлоса, в котором он настойчиво просит назначения наместником во Фландрии (пример 121). Инфант «отвечает» отцу в тональности ариозо Филиппа из предшествующего раздела (as-moll) и так же импульсивно, что подчеркивает генетическую связь персонажей, но как при этом они далеки друг от друга! Фразы короля симметричны и замкнуты, вся речь пронизана равномерной пульсацией струнных. Речь Карлоса стремительна и непредсказуема, а самостоятельные мотивы, возникающие в оркестре, словно досказывают то, что не успевает

общем ансамбле встречаются, начиная с оперы «Король на час» (партии Маркизы дель Поджио и Эдуарда де Санваля). Подобный музыкально-драматический прием применял и Меркаданте — в септете с хором первого финала «Браво» (1839) «верховодят» Виолетта и заглавный герой — браво Карло, взявший на себя опеку над девушкой, а в stretta того же финала возникает другой дуэт — голос Виолетты соединяется с голосом ее возлюбленного Пизано.

[205] В «Андронике» Меркаданте, где действие разворачивается в Византии, и сын императора встает на защиту болгар, драматичное объяснение Андроника с отцом также является кульминационным моментом центрального финала [См: Tindario, p. 25–32].

произнести Карлос в пылу негодования. Конфликт, обозначенный в I акте, в финале III достигает своего динамического апогея. И хотя формально повод к противостоянию изменился — это уже не рука Елизаветы, как в сцене в Фонтенбло, а несовпадение политических взглядов, — об общих психологических истоках двух инцидентов красноречиво свидетельствует тематизм ариозо Карлоса, развивающий мотив уменьшенной терции из дуэта с Елизаветой в финале I акта — их первой реакции на сокрушительную весть о новом решении Филиппа (пример 122). Ариозо Карлоса разомкнуто — прерванный каданс переводит в C-dur речитативного диалога отца и сына. Напряжение достигает предела посредством интенсивного модуляционного движения. Гнев Филиппа передается восходящим секстовым мотивом, который секвенционно повторяется в оркестровых басах (пример 123) — сходная фанфарная фигура, но в более остром ритме в аналогичном разделе финала II акта «Двух Фоскари» сопровождает жестокие слова Лоредано, повторяющего Якопо его приговор (пример 124).

Первая фаза разговора завершается единодушным осуждением Карлоса, обнажившего меч против отца. Во второй фазе эпизода продолжается тональное развитие мотива разгневанного Филиппа — король требует обезоружить Карлоса. Такты 373–375 — драматический пик всей сцены, самый неожиданный и сильный момент финала. Родриго, ближайший друг Карлоса, борец за освобождение Фландрии, своим независимым нравом восхитивший Филиппа и невольно заслуживший его доверие, один решается исполнить приказ короля, зная, что этим он внешне предает друга. После генеральной паузы из тишины возникает тема дружбы в дуэте кларнетов, прозрачно и обреченно, как горькое воспоминание (пример 125). «… После слов “A me il ferro” мне нужна очень долгая тишина, — писал Верди, — и когда кларнеты начинают играть мелодию дуэта, я бы хотел очень мягкого, завуалированного звука — почти как за сценой — практически ровно, без акцентов…»[206]. Это музыкально-драматическое решение — один из самых пронзительных эпизодов оперы, ее тихая кульминация.

[206] Письмо Верди к Альберто Мадзукато, художественному руководителю La Scala, от 17 марта 1868 г. [Цит по: Budden-3, p. 119].

В следующий момент Верди-драматург мастерской рукой переводит действие из возвышенного плана — в земной, прагматический. Фраза короля, жалующего маркизу Позе титул герцога, заключает раздел. Впервые у Верди tempo di mezzo наделяется такой музыкально-драматической силой.

Решение заключительного раздела финала еще удивительней. То, что следует за tempo di mezzo не является ни stretta в привычном понимании, ни быстрой кодой; ведущая роль здесь принадлежит хору. Хоровые гимны уже выступали в роли stretta в операх Верди — можно вспомнить и интродукцию «Стиффелио», и первый финал «Бала-маскарада». Своеобразие итогового хора финала «Дона Карлоса» заключается в том, что он является репризой первого хора картины. Возвращение материала первого раздела становится самой заметной чертой, отличающий этот центральный финал от финалов в предшествующих операх Верди и его современников. Редкий пример повторения начального хора представлен в первом финале «Весталки» Спонтини (1807). Но в «Весталке» — это реприза da capo. У Верди же изменения в репризе весьма значительны, они касаются и масштабов, и тонального плана. Первая тема предстает в основной тональности, но теперь мелодия поручена басам, в верхних голосах появляется новый (для этой темы, но не для оперы!) контрапункт в виде остинато секундового мотива — будто репризное проведение темы первого хора вбирает в себя мотив сочувствия из pezzo concertato. Одновременно динамизируется и обостряется сопровождение: вокальные голоса дублируются инструментами банды, а оркестровое tutti обеспечивает мощные удары гармонических вертикалей на слабых долях. Лишь перед кадансами вся масса исполнителей объединяется в монoритмическое целое.

Главное событие репризы связано со второй темой хора монахов, которая проводилась у виолончелей в G-dur. Теперь, когда церемония аутодафе достигает своей кульминации, и разгорается костер для осужденных, эта тема, обещавшая радость вечной жизни раскаявшимся, обретает отрешенный, неземной характер.

Голос солистки-сопрано звучит вдалеке[207] («голос сверху», как гласит ремарка), с аккомпанементом арфы и фисгармонии. Это второй элемент фантастического в опере, наряду с таинственным монахом Карлом V[208]. В качестве прецедента явления сверхчеловеческого в исторической опере Бадден называет «Моисея». Действительно, в Интродукции I акта оперы Россини внезапно возникает «Uno voce misterioso», который призывает Моисея и евреев действовать во имя своей веры[209]. Однако тембр голоса (бас) и речитативная манера характерны для традиционных оперных заклинаний и предсказаний. Полетная мелодия сопрано в «Доне Карлосе», исполняемая «высоко и в отдалении», и, как подчеркивал сам Верди, не доступная слуху участников драмы, поглощенных зрелищем аутодафе [См.: Budden-3, p. 119], скорее вызывает ассоциации с партией Девы Марии в финале оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Мистический характер этого момента сцены резонирует также с испанской художественной культурой, если вспомнить волшебное свечение на полотнах Мурильо[210], в которых реалистичность и естественность выражения осеняется неземной благодатью. Мелодия переосмыслена не только темброво, но и тонально — подобно побочной теме в репризе сонатной формы вторая тема шествия монахов подчиняется основной тональности раздела — E-dur. Тема шествия напоминает о себе еще раз,

---

[207] По описанию Баддена, в редакции Верфеля с вступлением «Голоса с неба» голоса Филиппа и хоров умолкают [Budden-3, p. 33].

[208] Задумка дю Локля включить в сценарий отца Филиппа, Карла V, подобно deus ex machine разрешающего конфликт в финале, мало привлекала Верди: «Живой Карл V всегда шокировал меня, — писал он Нюиттеру 14 июня 1882 г. — Если он сейчас жив, как мог Карлос не знать этого? И потом, если он жив, как Филипп мог быть стариком, как он сам о себе говорит? Это недоразумение, которое должно быть распутано» [Цит. по: Budden-3, p. 33]. В конце концов он согласился оставить явление Карла и в поздней редакции, мотивируя окончательное решение в письме к Рикорди от 19 февраля 1883 г.: «… в этой драме нет ничего исторического, нет шекспировской правдивости… так что одним моментом больше, или меньше — это ничего не испортит; и я сам не возражаю против этого появления старого императора» [Цит. по: Ibid.., p. 37].

[209] Можно также вспомнить о старой традиции духовного диалога души и ее утешителя. Так, в кантате Баха № 60 («O Ewigkeit, du Donnerwort» есть персонаж (бас), обозначаемый как Die Stimme des heiligen Geistes или Eine Stimme von Himmel [См.: Широкова, с. 37–38]). И даже слова Голоса с неба, призывающего души мертвых вознестись к небесам (Volate verso il ciel, volate povere alme. V'affrettate a goder la pace del Signor!) перекликаются с библейским текстом ариозо Голоса с неба баховской кантаты (Selig sind die Todten, die in dem Herren sterben, von nun an / Блаженны мертвые, умирающие в Господе отныне).

[210] Например, «Поклонение пастухов» (1646–50), и особенно — «Непорочное зачатие» (1680) и «Освобождение апостола Петра из темницы» (1666–67).

прежде чем хор воздаст финальную хвалу Творцу, а оркестр завершит грандиозное зрелище торжественными фанфарами в ритме вступления.

До 1867 года финал с коронационной сценой в операх Верди встречался еще лишь однажды — во II акте «Жанны д'Арк». Однако в сравнении с церемонией «Дона Карлоса», парадный финал «Жанны» «кажется камерным» [Budden-3, p. 111]. Сцена казни (правда, гражданской) тоже встречалась у Верди только однажды, в «Иерусалиме», но она не менее камерна рядом с картиной аутодафе[211]. По масштабам и эмоциональным контрастам из написанных ранее опер Верди к центральному финалу «Дона Карлоса» ближе всего оказывается финал I акта «Симона Бокканегры», однако его строение гораздо более традиционно, чего нельзя сказать о его второй редакции (1881), но там уже сказалось обратное влияние «Дона Карлоса» [См.: Калентьева, с. 48].

Центральный финал стал самой крупной частью оперы, неизменно сохранявшейся во всех прижизненных редакциях «Дона Карлоса». Картина получила единодушное одобрение уже при первом исполнении: как отмечает Бадден, даже враждебно настроенные критики превозносили финал III акта. Корреспондент Le Figaro писал: «Эта сцена… восхитительна от начала до конца. Эта потрясающая страница — гарант того, что "Дон Карлос" не умрет» [Цит. по: Budden-3, p. 119]. Вероятно, картина аутодафе привела Россини к признанию: «… да простят меня мои коллеги, но он единственный композитор, способный написать большую оперу»[212]. Именно эта картина особенно восхитила Теофиля Готье, отозвавшегося о премьере на страницах «Le Moniteur» [См.: Соловцова, с. 279]. Лист в год премьеры написал транскрипцию праздничного хора и траурного марша из финала «Дона Карлоса», которая вскоре вышла отдельным изданием[213]. Сам Верди признавал, что финал III акта — «без сомнения, лучшая вещь в опере» [Цит. по: Budden-3, p. 119]. Доказательством правдивости слов стало развитие однажды найденного решения в следующей опере.

---

[211] Публичная казнь показана в центральном финале «Мазепы» Чайковского (1884).
[212] Письмо Россини к Рикорди от 21 апреля 1868 г. [Цит. по: Budden-3, p. 26].
[213] *Liszt F.* Final de Don Carlos: Coro di festa — Marcia funebre. Mainz, 1868. 13 p. Pl. 19608.

1.2. «Аида»: триумфальный марш. Работа над «Аидой» (1871) отличалась особой свободой композитора в обращении со сценарием и в составлении либретто. Как отметил Богоявленский, «к сочинению “Аиды” Верди приступил с готовой музыкально-драматической концепцией, и сюжет ему был необходим как сценический элемент» [Богоявленский, 1940, с. 37]. Если французский текст «Дона Карлоса» создавался совместными усилиями двух профессиональных либреттистов, а завершающий этап проходил при непосредственном участии Верди, который зимой 1866–1867 года жил в Париже, то написание либретто «Аиды» оказалось гораздо более трудоемким, поскольку все причастные к рождению этой оперы авторы находились вдали друг от друга [См. подробнее: Приложение 1, с. 263–264]. Зато столь сложные условия обеспечили интенсивную переписку, позволяющую проследить подробности формирования текста, что представляет богатый материал для исследования процесса работы Верди над оперным либретто [См. хронологию создания либретто: Богоявленский, 1940, с. 293–339].

Становление текста проходило в несколько этапов, основными из которых являются: французский прозаический сценарий Мариетта (создан до 27 апреля 1870 года); перевод сценария на итальянский, сделанный Верди; общий композиционный план оперы на итальянском; совместная переработка сценария Мариетта Верди и дю Локлем на французском (во время пребывания лю Локля в Сант-Агате между 19 и 25 июня); прозаический сценарий на итальянском (первая неделя июля, приезд Гисланцони и Рикорди в Сант-Агату между 5 и 7 июля); поэтическое либретто Гисланцони (работа велась вплоть до 13 ноября 1870 года).

Детальный анализ текста Мариетта, найденного Ж. Юмбером[214] в библиотеке Opéra, где его сохранил Ш. Нюиттер[215], показал, что уже на первом

[214] Текст Мариетта был впервые опубликован в статье: *Humbert J.* À propor de l’égytomanie dans l’oeuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d’un scenario anonyme de l’opera *Aïda* // Revue de musicology. 1976. № 62. P. 228–256. Английский перевод представлен в монографии *Bush H.* Verdi’s *Aida*: The History of an Opera in Letters and Documents. Minneapolis, 1978.

[215] Шарль Нюиттер, архивист Grand Opéra, принимал участие во французском переводе «Макбета», с дю Локлем работал над переводом «Силы судьбы» и «Аиды», участвовал в

этапе сценарий оперы был разработан очень подробно, вплоть до предписания звуков арфы, сопровождающих пение жриц во 2-й картине I акта. Поскольку сценарий Мариетта был обнаружен сравнительно недавно и пока не получил широкого распространения в отечественной вердиане, здесь следует процитировать полный текст финала II акта в русском переводе:

«Народ собрался. Все ждут царя, который должен прийти на смотр войск, вернувшихся с победой после эфиопской кампании. Царь появляется на сцене. Он занимает место на троне, расположенном слева от зрителей. Отдаленный сигнал возвещает прибытие полков. Большой марш с фанфарами. Пешие солдаты, несущие оружие, военные колесницы последовательно появляются и проходят через триумфальные ворота. Радамес сидит в паланкине, который несут шестнадцать его подчиненных. Рядом с Царем его кортеж останавливается и Радамес сходит. Царь обнимает его и провозглашает спасителем родины, завоевателем завоевателей (vainqueur des vainqueurs). Царь указывает, что празднество устраивается в честь победы. Солдаты объединяются с народом в разных частях сцены. Царь поднимается на свой трон. Несколько танцующих девушек в прекрасных египетских костюмах выступают перед очарованными зрителями. По завершении балета вновь звучат трубы, и вскоре последние солдаты исчезают за триумфальными воротами. Царь остается один с Амнерис и ее свитой, в которой присутствует Аида. По его приказу несколько солдат ведут пленников, захваченных в сражении. Среди них Амонасро, одетый как один из офицеров своего войска (caché sous les habits de l’un des officiers de ses troupes). Увидев его, Аида вскрикивает. “О всемогущий Царь, — говорит она, — позволь богам обратить твое сердце к милосердию; человек, который стоит перед тобой, этот смиренный раб — мой отец!” Но в тот момент, когда Аида готова сообщить, что ее отец в то же самое время — грозный Амонасро, последний вмешивается и дает знак дочери молчать, ведь его переодевание в одежду офицера необходимо для свершения мести, которую он задумал. Покоренный просьбой Аиды, Царь

создании четырехактной редакции «Дон Карлоса» в 1882–1883 гг.; защитил от цензуры некоторые фразы Позы и Великого Инквизитора [См.: Budden-3, p. 25–37].

дарует узникам жизнь, и пленные эфиопы остаются служить вместе с рабами, охраняя дворец» [Цит. по: Kitson, p. 179–181].

В более подробном сценарии, составленном Верди вместе с дю Локлем в Сант-Агате[216], сокращен эпизод встречи Аиды с отцом, а благородный порыв освободить узников исходит от Радамеса[217]. К тому же, в этой версии король обещает Радамесу руку Амнерис. Уже на первых этапах вырисовывается четкая структура финала со следующей последовательностью эпизодов: общий хор; речитатив; большой марш; речитатив; соло Амонасро; большой ансамбль; речитатив; гимн[218]. Еще на стадии создания прозаического либретто Верди предполагает репризу первого хора. От окончательного варианта наброски финала отличает речитатив герольда: в опере марш следует за танцами attacca. В ходе работы с Гисланцони в начале финала вводится хор женщин, а также хор жрецов, которые в предыдущих вариантах появлялись позже.

То, как Верди «высекал» финал II акта, показывают его письма к Гисланцони. 8 сентября 1870 года Верди просит поэта написать текст для жрецов, а также проектирует общую композицию первого раздела финальной сцены: «...написал только марш, очень длинный и со множеством подробностей. Выход царя со всем двором, Амнерис, жрецы (это надо прибавить); появление войск в полном снаряжении, танцовщицы, несущие священные сосуды, драгоценности и т. д.; танцующие альмеи[219]; и, наконец, Радамес со всякими трофеями — все это составляет один музыкальный отрывок — марш» [Верди, 1973, с. 153].

---

[216] См. письмо Верди к Рикорди от 25 июня 1870 г. [Верди, 1973, с. 147].

[217] Верди принадлежит идея заключительного финала, а также изменения в III акте: по Мариетту, Радамес, опьяненный любовью, сознательно открывает военную тайну, тогда как для Верди такое предательство является слишком недостойным — его Радамес проговаривается, не подозревая о присутствии Амонасро, так что «измена не кажется столь отвратительной». См.: письмо к дю Локлю от 15 июля 1870 г. [Верди, 1973, с. 148]. И. К. Полуяхтова предполагает, что идея милосердия к побежденным, «одна из ключевых в литературе и искусстве эпохи Рисорджименто», заимствована Верди из «Графа Карманьолы» Мандзони [Полуяхтова, с. 337].

[218] После завершения работы над оперой имена Мариетта и дю Локля остались в тени Гисланцони. Когда сын Мариетта поднял вопрос об авторских правах, Верди отклонил всякие притязания, сославшись на то, что ему был прислан анонимный текст [См.: Budden-3, p. 165, 169–170]. Подробнее о роли Мариетта см.: Приложение 1, с. 263–264.

[219] Альмеи — восточные танцовщицы. «Танец альмей» входит во вторую часть оды-симфонии Давида «Пустыня» (1844).

В письме от 10 сентября того же года Верди подчеркивает формообразующее значение этого материала жрецов: «… невозможно обойтись в конце без строфы для жрецов. Рамфис — важное действующее лицо — и должен непременно сказать что-нибудь. Знаю сам, что сказать он может немногое и как раз из-за этого требовалось написать слова так, чтобы строфы жрецов в начале финала могли бы повториться в конце. Было бы лучше повторить строфы народа, о чем я просил вас» [Верди, 1973, с. 155]. 30 сентября, во время обсуждения III акта, Верди вновь возвращается к финалу: «... В стретте финала второго акта у нас на сцене имеется хор пленных; нельзя допустить, чтобы они молчали (их, по крайней мере, человек двадцать), и нельзя допустить, чтобы они пели вместе с народом. Поэтому найдите мне для них какую-нибудь строфу» [Там же, с. 159].

Финал «Аиды» демонстрирует то же соединение трехчастности и рондальности, которое наблюдалось в «Доне Карлосе». Композитор почти точно следует ранее найденной схеме: сопоставимы даже пропорции разделов. Только за счет танцев первый раздел финала по отношению к остальным разделам в «Аиде» даже превзошел размеры аналогичной части картины аутодафе, достигнув пропорции 1:1, а в парижской редакции и вовсе занял больше половины картины. После титанического первого раздела, в общем плане представляющего собой трехчастную форму с составной серединой, включающей марш и танцы, следует традиционная «финальная» структура: сцена награждения Радамеса и встречи Аиды с отцом; pezzo concertato; tempo di mezzo, в котором Радамес добивается помилования эфиопов, а заодно получает руку Амнерис в награду за военную победу. Минуя stretta, точно по сценарию аутодафе, эта сцена переходит в сокращенную репризу первого раздела[220].

Первую часть финала (до т. 358, схема 46) Верди мыслил как один большой марш, что следует из приведенного выше письма к Гисланцони. Грандиозный маршевый финал «Аиды» представляет собой «полнометражную» церемонию, которая в то же время служит ареной для очередного драматического

[220] Вероятно, подразумевая место в форме, репризный раздел финала Верди по инерции называет «стреттой» в цитированном выше письме к Гисланцони от 10 сентября 1870 г.

столкновения. Наиболее торжественная из тем финала — гимн, исполняемый хором народа в сопровождении сценического оркестра. Парадная картина общего плана сменяется не менее яркими подробностями. Контрастные эпизоды выявлены со всей определенностью, в законченных формах, и при этом естественно вплетаются в общее маршевое движение. Tutti общего гимна оттеняется певучей темой женского хора, после которого ракурс резко меняется (поистине кинематографический прием!), и пронизанное светом звучание женских голосов опровергается густым мраком хора жрецов. Как и во многих других эпизодах, текст хоров создавался Гисланцони чуть ли не под диктовку композитора: «Мне нужно, чтобы вы мне помогли, дав возможность хору воспеть славу Египту, фараону и, наконец, Радамесу. Поэтому первые восемь стихов нужно изменить; следующие же восемь стихов женщин подходят отлично; теперь надо прибавить еще восемь стихов для жрецов: “Мы победили с помощью божественного провидения. Неприятель сдался. Да поможет нам бог в будущем” (смотри телеграммы кайзера Вильгельма)»[221]. И по прошествии четверти века после горячей поры Рисорджименто, оперы Верди так или иначе оказываются созвучными окружающей обстановке. Верди глубоко переживал поражение французов при Седане и возмущался жестокой циничностью слов короля Пруссии Вильгельма[222]. Так, роль египетских жрецов получила остро-современный смысловой подтекст. Очевидна связь жрецов «Аиды» с монахами-инквизиторами «Дона Карлоса». В XIX веке образы служителей культа, подчиняющих религию политике, стали достоянием французской оперы. Еще в «Фернане Кортесе» Спонтини жрецы ацтеков готовы совершать человеческие жертвоприношения прямо в храме, пылая жгучей ненавистью к испанским завоевателям. Неблаговидную роль служители церкви получили у Мейербера: в «Пророке»

[221] Письмо Верди к Гисланцони от 8 сентября 1870 г. [Верди 1973, с. 154]. Имеется в виду телеграмма, отправленная Вильгельмом жене после победы над французами [См.: Соловцова, с. 287].

[222] «А что стоит их король, вечно с богом и провидением на устах; с богом и провидением, при помощи которого он превращает в развалины лучшую часть Европы! Он считает себя призванным преобразовать нравы и наказать пороки современного мира!!! Что за поза миссионера! Древний Аттила (точно такой же миссионер) остановился, пораженный красотой столицы древнего мира, а этот собирается обстреливать столицу мира современного». Письмо Верди к К. Маффеи от 30 сентября 1870 г. [Верди 1973, с. 156].

можно вспомнить трех анабаптистов, чья суровая тема является ведущим лейтмотивом оперы, в IV акте «Гугенотов» три монаха благословляют католиков на войну, на буквальное уничтожение гугенотов, а в финале I акта «Африканки» Великий Инквизитор и восемь епископов предстают воплощением ограниченности и жестокости. Французская революция привела к дехристианизации культурного сознания европейцев. Для французского романтизма «религия — душная клетка, в которой умирает душа», служители церкви и религиозные фанатики «лишены духовности» — в итоге, «священнослужитель выступает в союзе с воином» [Новоселова, с. 48]. Таким образом, происхождение вердиевских жрецов тесно связано с большой французской оперой и французским романтизмом в целом.

Так, уже в самом начале картины хор оказался выразителем и торжественной гимничности, и светлой лирики, и суровой неумолимости. Однако даже после столь насыщенного хорового зачина энергия музыкального высказывания только набирает силу. Следующий эпизод — парад войск — один из самых эффектных в опере. Полки появляются на сцене под звуки марша сценического оркестра, предваряемые «египетскими» трубачами. Мелодия марша плакатна в своей интонационной ясности — вероятно, ее в первую очередь подразумевал композитор, когда писал о сценах, «немного отдающих “Марсельезой”»[223], — и в то же время горделива, за счет характерного для Верди соединения триольности и пунктира. Первое проведение темы звучит в As-dur, ее повтор, сопровождающий выход второго полка, представлен на новом динамическом уровне в тональности H-dur: египетские трубы теперь звучат вместе с полным оркестром. Этот раздел композиционно и акустически соответствует королевской процессии в «Доне Карлосе», вплоть до приема малотерцового сопоставления тональностей.

Чисто инструментальная часть финала в «Аиде» значительно расширена благодаря балету. Верди не скрывал, что при сочинении он ориентировался на французский стиль: «…Мы имеем дело с работой грандиозных пропорций, как

[223] Письмо Верди к Гисланцони от 22 августа 1870 г. [Верди, 1973, с. 152].

если бы она создавалась для “большой лавки”[224]», — писал он дю Локлю 2 июня 1870 года [Цит. по: Budden-3, p. 166]. Разумеется, в первоначальной редакции написанного специально для Grand Opéra «Дона Карлоса» тоже присутствовал балет, правда, в сцене, предшествовавшей финалу III акта, так что исключение танцев в последующих редакциях не вызывало особых затруднений. Балет в «Аиде» — органичная часть финала, которая не могла быть сокращена; здесь произошло обратное — балет был расширен, когда Верди после долгих уговоров все-таки дал согласие на постановку «Аиды» в Париже[225]. Шесть вердиевских опер были написаны или адаптированы для парижской сцены, и в каждую был включен развернутый балетный дивертисмент[226]. Три балетных эпизода «Аиды» (танец жриц во 2-й картине I акта, танец мавританских мальчиков в 1-й картине II акта и танцы центрального финала), в отличие от более ранних опытов, не были вставными, и с самого начала являлись неотъемлемой частью оперы. Согласно К. Юргенсену, «танцы “Аиды” выделяются как самые разнообразные, которые Верди когда-либо создавал для одной оперы» [Jürgensen, p. 117]. Изначально танцы финала представляли собой трехчастную форму с составной серединой; в парижской версии эпизод приобрел концентрическую форму.

Сценарий второго, «действенного» раздела финала повторяет сценарий «Дона Карлоса»: официальная речь правителя, неожиданная встреча — и конфликтный ансамбль (pezzo concertato), за которым следует еще одна сцена (tempo di mezzo). Подобно аналогичному эпизоду в финале «Дона Карлоса», речитатив Царя сопровождается фанфарами сценического оркестра. Краткое лирическое отступление образует оркестровое проведение темы любви Амнерис в эпизоде увенчания победителя лавровым венком[227]. «Официальная часть», как и в

---

[224] «Большой лавкой» Верди называл Парижскую оперу.

[225] Парижская премьера состоялась 22 марта 1880 г. По просьбе директора театра О. Вокорбея Верди расширил балет, дописав 90 тактов для танцев центрального финала. Варианты хореографических решений сцены в различных постановках, осуществленных при жизни Верди, собраны в работе датского историка театра К. А. Юргенсена [Jürgensen, p. 136–139].

[226] «Иерусалим» (1847), «Сицилийская вечерня» (1855), «Трубадур» (1857), «Макбет» (1865), «Дон Карлос» (1867), «Отелло» (1894).

[227] Награждение полководца-победителя Лициния влюбленной в него весталкой Юлией — один из кульминационных моментов первого финала «Весталки» Спонтини.

«Доне Карлосе», завершается секвенцией на новом материале — скорбный мотив предвосхищает тему из Реквиема Верди (примеры 126, 127).

Аналогичным образом решен и драматический перелом в развитии сцены — тревожное тремоло струнных возвещает момент узнавания Аидой своего отца. Первым репликам Амонасро сопутствует волевой мотив в оркестровых басах, напоминающий о мотиве из сцены Филиппа с Карлосом, — и тембром (низкие струнные, фаготы, офиклеид), и восходящим движением по звукам аккорда (пример 128). При этом мотив Амонасро наделен энергией сопротивления за счет резкого ритма, дорийского *е* в тональности g-moll, смелого скачка на септиму[228].

Опыт pezzo concertato «Дона Карлоса» своеобразно претворился в аналогичном разделе «Аиды». Лирический раздел здесь начинается с соло в буквальном смысле. Причем скорбный рассказ Амонасро о потерях эфиопов начинается скованно, почти говорком, с переходом к более патетичным декламационным фразам во втором предложении, и, наконец, к напевности во второй части. Типичная ладовая логика (moll — dur) в случае с монологом Амонасро многократно «утяжеляется» за счет материала. Вторая часть, написанная в параллельном мажоре (F-dur), воспринимается как откровение — и за счет гармонического плана, поскольку начинается после доминанты основного минора, и благодаря самой теме, в которой лирическая напевность соединяется с богатой гармонией, включающей аккорды одноименного мажоро-минора.

Тема, изложенная Амонасро, затем проводится хором пленных и Аидой[229]. Таким образом, Верди вновь поручает проведение основной темы pezzo concertato хоровой группе. Дальше события разворачиваются по сценарию «Дона Карлоса»: следующее звено ознаменовано вступлением Рамфиса с жрецами (вновь «коллективный персонаж») с контрастным материалом в одноименном миноре.

---

[228] Здесь предугадывается жесткий излом темы Яго из «Отелло».

[229] Тема мольбы пленных, эта «центральная мелодия финала» [Соловцова, с. 301] интонационно готовит финальный дуэт Аиды и Радамеса: «Не случайно родство этих мелодий. Они близки по эмоциональному содержанию — мольба о жизни и прощание с жизнью. Они близки и по месту в драматургии оперы. В обличении насилия и жестокости — идейный подтекст центральной мелодии финала второго действия. Та же идея обличения, но еще ярче подчеркнутая, — и в заключительной сцене…» [Там же].

Подобно королю Филиппу с монахами, Рамфис, поддерживаемый жрецами, яростно отвергает просьбу хора. Соответствия распространяются на тональное соотношение (одноименный минор), оркестровую фактуру (ритмическая фигурация струнных) и даже на интонационный строй темы (активный восходящий скачок к долгому звуку и последующее стремительное низвержение восьмых). Ответ Рамфиса приводит к первой кульминации ансамбля, где соединяются все действующие лица и три хора: народ, жрецы и пленные. После обобщающей секвенции, модулирующей в C-dur, следует четвертое звено с новой лирической темой, которая вводится через тональное сопоставление (C-dur–Ges-dur). Резкий тональный сдвиг будто переключает эмоциональный план, уводит от конфликта двух сторон в область чистой лирики. На первом плане оказывается кантилена Радамеса, очарованного красотой печальной Аиды. Ритм и общие контуры темы в Des-dur близки теме хора пленных. Тем сильнее воспринимается противопоставление планов в завершающей стадии четвертого звена. Пятое звено построено на мажорной теме второго звена, основной теме pezzo concertato. И вновь, как в «Доне Карлосе», в репризном разделе она контрапунктически соединяется с партиями других персонажей. В частности, с речитативного склада фразами Рамфиса и жрецов. Кода носит синтезирующий характер — здесь возвращаются мотивы из темы Рамфиса, вновь идет борьба минора и мажора, которая только в заключительных кадансах завершается победой последнего. Примечательно, что здесь Верди уже не пользуется приемом лирического обобщения (groundswell), рассеивающего драматизм ситуации. Напротив, кода концентрирует драматическую энергию, становясь зоной прямого столкновения сил.

Краткий раздел tempo di mezzo не содержит музыкально-драматических откровений наподобие реминисценции темы дуэта Дона Карлоса и Позы в картине аутодафе. Вокальные партии выдержаны преимущественно в речитативной манере, и общее решение носит более формальный характер.

В репризе отсутствует тема женского хора, зато возникает новый материал. После проведения темы гимна в основном виде (у хора в сопровождении духового оркестра) следуют две вариации — на неизменной гармонической основе

вырастают новые мелодии. Первая исполняется Рамфисом и жрецами, во второй мелодическая линия вновь соединяет Аиду и Радамеса. Контрастную середину образует реплика Амонасро, переходящая в небольшой ансамбль, после чего возвращается тема гимна, причем все три варианта звучат одновременно, соответственно, у народа и пленников, у жрецов, у Аиды с Радамесом (пример 131). Тема жрецов звучит как дополнение, а завершает картину марш из первого раздела.

Если в центральном финале «Дона Карлоса» своеобразная динамизация репризного раздела достигалась через метаморфозу мажорной темы из шествия монахов, то в «Аиде» совершенно неожиданно плакатная тема гимна становится источником новых мелодических идей. В то время как общая структура большого финала «Аиды» почти точно повторяет строение картины аутодафе, чисто музыкальное движение внутри отдельных эпизодов в «Аиде» оказывается гораздо интенсивней — прежде всего это относится к контрапунктической работе в pezzo concertato и репризе. Более того, полифоническое развитиее в репризе только усиливается — по сути, она становится вторым pezzo concertato! Высокая концентрация материала превращает последний раздел в подлинную кульминацию всей картины.

Известно отношение Вагнера к оперным хорам и ансамблям. Композитор безжалостно иронизирует над «хоровой арией»: «Хоровая масса нашей современной оперы есть не что иное, как получившее способность ходить и петь машинное отделение декораций… пришлось варьировать арию таким образом, что весь театр… принимал участие в ее исполнении, и, чтобы еще сильнее было воздействие на слушателей, эту арию исполняли даже уже не полифонично, а в диком однозвучии…» [Вагнер, с. 304]. Но и Вагнер не исключает возможности ансамбля, предъявляя этой форме почти сверхъестественные требования: «Только в кульминационном пункте лирического излияния при строго обусловленном участии всех действующих лиц и их среды в общем выражении чувства композитор найдет ту полифоническую совокупность, которая в состоянии сделать гармонию понятной… Необходимой задачей … будет забота о том, чтобы

участие драматических индивидуальностей… в гармоническом созвучии.. характеризовало индивидуальность действующих лиц определенным мелодическим их проявлением… В этом-то и должна сказаться величайшая сила композитора, данная ему точкой зрения нашего музыкального искусства» [Вагнер, с. 450–451]. Именно Верди — в опоре на традиционные оперные формы — блестяще продемонстрировал такую силу.

2. В поисках финала. Верди и Бойто

Последние работы Верди для оперного театра — новая редакция «Симона Бокканегры», «Отелло» и «Фальстаф» — при всех различиях, объединяются именем Арриго Бойто. Работа с Бойто, зафиксированная в переписке соавторов, раскрывает новые детали вердиевского понимания больших финалов.

Годы затишья в композиторском творчестве Верди после «Аиды» ознаменованы горькими сожалениями по поводу положения дел не только в итальянском музыкальном театре, но и в политике. Завершение объединения страны в 1870 году не принесло долгожданной радости: перенесение столицы в папский Рим вызывало большие опасения Верди, который не мог поверить в примирение «парламента с коллегией кардиналов, свободы печати с инквизицией, гражданского кодекса с папским списком запрещенных книг...»[230]. Упадок в экономике представлял реальную угрозу для итальянцев, о чем Верди пишет Дж. Пироли в 1878 году: «В больших городах, даже в самых богатых, таких как Генуя, Милан и т. п., торговля заметно ослабела... Запасы истощаются, народное благосостояние падает. Если бы вы видели, дорогой мой Пироли, некоторых наших бедняков и среди них молодых сильных людей, которые просят работы и, не получив ее, просят, как милостыни, кусок сухого хлеба!» [Цит. по: Соловцова, с. 328]. Несмотря на успех Реквиема в Италии и за ее пределами, дела Верди складывались не лучшим образом. Как пишет Бадден, это были «годы банкротств

[230] Письмо Верди к К. Маффеи от 30 сентября 1870 г. [Верди, 1973, с. 157].

и потери друзей». Исследователь отмечает, что Верди, «будучи типичным буржуа Викторианской эпохи, не видел смысла в поддерживании связей с теми, кто не в состоянии удержать собственную карьеру, особенно если в их проекты были вложены средства самого Верди» [Budden-3, p. 295]. Сначала впал в немилость дю Локль, затем Эскюдье, наконец — де Санктис: связь с ним в последние годы его жизни поддерживала только Джузеппина. Тогда же композитор находит некоторые нестыковки относительно гонораров от Рикорди, и фирма соглашается выплатить в качестве компенсации 50 тысяч лир, которыми и пришлось довольствоваться композитору, заметившему, что их отношения с издательством «уже никогда не будут такими как прежде»[231]. Однако, как отмечает Бадден, Верди недооценил нового главу издательства Джулио Рикорди. Внук основателя компании Джованни Рикорди, сын пианиста и художника Тито Рикорди, Джулио с юных лет заявил о себе как одаренный композитор[232] и блестящий музыкальный критик, взяв в свои руки «Gazzetta Musicale di Milano». Но одной из самых важных его способносте было редкое чутье на успех артистического союза. В частности, союза столь разных людей, как Джузеппе Верди и Арриго Бойто, которых разделяла не только разница в возрасте, но и характеры. Например, если Бойто был расположен к теоретизированию, то Верди, напротив, был практиком, не имеющим склонности много рассуждать об искусстве [См.: Budden-3, p. 298].

Еще в феврале 1862 года Верди сочинил на текст Бойто кантату «Inno delle nazioni» («Гимн наций») для Всемирной Лондонской выставки. Однако в 1863 году стихотворный призыв Бойто освободить итальянскую музыку из «оков отжившего и бессмысленного», сочиненный после премьеры оперы Фаччо «Фламандские изгнанники», был воспринят как выпад против Верди и не способствовал сближению музыкантов [См.: Соловцова, с. 260–261]. Сам Бойто не замечал эффекта своих слов, и уже в 1864 году отправил Верди копию своей поэмы «Re Orso». Но потепление в отношениях наступило только в конце 1860-х,

[231] Письмо Верди к Дж. Пироли от 29 декабря 1875 г. [Цит. по: Budden-3, p. 296].
[232] Дж. Рикорди выступал в этом качестве под псевдонимом Дж. Бургмайн.

когда друг Бойто Франко Фаччо стал ассистентом дирижера Анжело Мариани в подготовке премьеры новой редакции «Силы судьбы» в La Scala.

Джулио Рикорди пытался во что бы то ни стало объединить силы Верди и Бойто. 16 января 1871 года, когда работа над «Аидой» была завершена и оставалось только ждать декораций и костюмов из Парижа, Рикорди прислал Верди либретто «Гамлета» Бойто, а также сказал, что Бойто был бы счастлив написать для Верди либретто «Нерона» по роману Дюма [См.: Budden-3, p. 299]. Однако Верди, сославшись на большое количество работы, попросил отложить решение этого вопроса[233]. Поворотным событием стало исполнение Реквиема Верди под управлением автора 30 июня 1879 года, после которого артисты La Scala дали концерт в честь Верди. Дирижировал Фаччо, а среди оркестрантов находился Бойто [См.: Соловцова, с. 333]. Именно отсюда ведет начало история двух поздних шедевров Верди — «Отелло» и «Фальстафа», а также второй редакции «Симона Бокканегры».

2.1. «Симон Бокканегра». Новый финал. В декабре 1879 года началась работа над оперой «Отелло»[234], однако через год внимание авторов переключилось на редактирование «Симона Бокканегры». И вновь инициатором выступил Рикорди, задумавший возродить вердиевскую оперу в грядущем сезоне театра La Scala. Рикорди начал действовать еще весной 1879 года, но Верди отнесся к этой идее скептически, о чем свидетельствует его ответ в письме от 2 мая: «Вчера получил большой пакет, который, по-видимому, представляет собой партитуру “Симона”. Если вы приедете в Сант-Агату через полгода, год, два или три и т. д., вы найдете его нетронутым, каким вы его мне и прислали. Ненавижу ненужные вещи» [Цит. по: Budden-2, p. 255]. Однако уже в ноябре позиция Верди изменилась. Рикорди же предложил Бойто заняться переделкой либретто, поскольку Пиаве, автора оригинального либретто, уже не было в живых.

---

[233] Письмо Верди к Рикорди от 29 января 1871 г. [См.: Budden-3, p. 299].

[234] См. письмо Бойто к Верди от 2 декабря 1879 г., в котором либреттист выражает свою радость по поводу возможности работать с маэстро [The Verdi-Boito correspondence, p. 3].

С самого начала Верди понимал, что важнейшие изменения должны коснуться именно I акта, почти половину которого составлял большой финал. Об этом он сообщал в известном письме к Рикорди от 20 ноября 1880 года: «Дорогой Джулио, невозможно оставить партитуру в том виде, в каком она существует сейчас. Слишком печально, слишком безнадежно. Незачем менять что-либо ни в первом акте [имеется в виду Пролог. — *А. Л.*], ни в последнем [т. е. третьем], ни даже в третьем [т. е. втором], за исключением нескольких тактов здесь и там. Но необходимо написать заново весь второй [т. е. первый] акт и придать ему выпуклость, разнообразие и большую жизненность. В части, касающейся музыки, можно было бы сохранить женскую каватину, дуэт с тенором и другой дуэт между отцом и дочерью, несмотря на то, что там имеются кабалетты!! (Разверзнись, о земля!)» [Верди, 1973, с. 231–232].

Первоначально финал включал танец пиратов с хором — номер, который носил скорее декоративный характер, а после него следовали традиционные четыре раздела la solita forma. Теперь композитор всерьез задумался о новом наполнении сцены, прежняя сцена празднества его уже не удовлетворяла: «... в этом акте следовало бы найти нечто, что придало бы разнообразие и некоторую живость слишком мрачному колориту драмы. Но как это сделать? ... Например, показать на сцене охоту? Это было бы не театрально. Празднество, — слишком обычно. Бой с африканскими корсарами? — неинтересно. Приготовления к войне с Пизой или с Венецией? По этому поводу мне вспоминаются два изумительных письма Петрарки: одно — написанное дожу Бокканегре[235], другое — дожу Венеции, в которых поэт говорит правителям, что они затевают войну братоубийственную, ибо оба они являются сынами одной матери — Италии. Бесподобно для того времени ощущение родины как единой Италии! Конечно, это политика, а не драма, но талантливый человек смог бы безусловно драматизировать этот факт. Например, Бокканегра, пораженный этой мыслью,

[235] Как отмечает Конати, данное письмо Петрарки, адресованное «дожу и консулу Генуи», было написано Петраркой в 1352 г., когда Генуей правил не Бокканегра, а его предшественник Джованни ди Валенте [См.: The Verdi-Boito correspondence, p. 14].

пожелал бы последовать совету поэта, он созывает Сенат или частное совещание, доводит до его сведения письмо и сообщает о своем желании. Всеобщий ужас, восклицания, ярость — до того, что дожа обвиняют в измене и т. д. и т. д. Спор прерывается похищением Амелии...»[236]. Однако на тот момент сам композитор не предполагал, насколько кардинальными будут изменения в этом финале: «Что касается либретто, раз Идея[237] для создания основной части финала была найдена, значительная, грандиозная по форме и атмосфере, дело останется за малым. ... Нужно будет оставить рассказ Амелии, в котором я хотел бы изменить значительную часть музыки, и я оставлю многое в stretta, особенно в начале...»[238]. Тот же оптимистический настрой слышен и в первом обсуждении финала с Бойто: «Я думаю, с этим финалом будет много работы, но я понимаю, что если мы сможем найти хорошее начало для финала, которое внесет разнообразие, прекрасное разнообразие в чрезмерную монотонность драмы, то все, что останется потом сделать, сведется к нескольким стихам здесь и там, изменению некоторых музыкальных фраз и т. д.»[239]. В итоге написана заново будет вся музыка, за исключением рассказа Амелии, тоже подвергшегося значительным изменениям, а от прежней stretta не останется и следа.

Уже 2 декабря 1880 года Бойто высылает композитору сразу два варианта переделок оперы. Согласно одному из них, акты I и II следовало объединить и добавить отдельный акт, представляющий собой осаду церкви Св. Сиро плебеями во главе с Паоло. Эта грандиозная картина должна была, по мысли либреттиста, оживить драму и, будучи основанной на записях из «Анналов» Джустиниани за 1356 год, добавить исторический колорит [См.: The Verdi-Boito correspondence. P. 11–12]. Согласно другой идее, Бойто разработал сценарий предложенной Верди сцены в Сенате:

«Палата консулов во Дворце Абати.

---

[236] Письмо Верди к Дж. Рикорди от 20 ноября 1880 г. [Верди, 1973, с. 231–232].
[237] Именно так — с прописной буквы — значится это слово у Верди.
[238] Письмо Верди к Дж. Рикорди от 26 ноября 1880 г. [Budden-2, p. 256].
[239] Письмо Верди к Бойто от 2 декабря 1880 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 8–9].

Дож. Подеста. Консулы, представляющие дворянство, представители народа, консулы с моря, констебли.

Пристав докладывает о женщине, которая молит о разговоре с дожем. Дож приказывает принять ее, но только после обсуждения судьбы страны. Дож объявляет Совету, что Торис, татарский хан, отправил послов просить мира с Генуей (см. Анналы Республики Генуи Джустиниани, том 2, книга 4). Весь Совет единодушно приветствует мир. Потом дож призывает к окончанию войны с Венецианской республикой. Возражения консулов, ропот. Дож кричит: “С варварами, с неверными вы согласны на мир, в то время как хотите войны с нашими братьями. Разве вашего триумфа вам не достаточно? Разве кровь, пролитая в воды Босфора, еще не удовлетворила вашу жестокость? Вы развеваете свой победный флаг над волнами Тирренского, Адриатического, Авксинского, Ионического, Эгейского морей”, и здесь мы можем процитировать самые красивые пассажи письма 5 из 14-й книги писем Петрарки. В частности, там он пишет: “Хорошо противостоять противнику оружием, но все же лучше завоевать его величием сердца”, и где он говорит так проникновенно о великолепии Лигурийского берега — введение этого последнего отступления не сильно удлинит сцену, но это так красиво, когда он произносит: “И кормчий, пораженный новым видом, выронил весло и в восхищении остановил свое судно посреди пути”. Речь дожа должна заканчиваться гордо и прерываться здесь и там криками из толпы; народ выступает за мир, патриции — за войну. Нарастает противостояние между патрициями и плебеями. Шум за дверьми зала, задержан патриций, который с оружием в руках пытался пробить себе путь в Палату консулов. Аристократия и народ рьяно настаивают на том, чтобы его пропустили. Входит Габриэль Адорно, обвиняющий дожа в похищении Амелии Гримальди. Удивление и возмущение со стороны патрициев; ошеломленный дож приказывает привести женщину, просившую помощи и убежища во дворце. Ее приводят. Это Амелия, которая опускается к ногам дожа и сообщает, что убежала от похитителей. Здесь может быть несколько стихов, в которых дож благодарит

небеса за спасение Амелии, и акт может завершиться как в оригинальной версии оперы» [The Verdi-Boito correspondence, p. 9–10].

Отказавшись от идеи Бойто сделать сцену в церкви Св. Сиро, Верди предлагает разработать сцену в Палате консулов: «... следует остановиться на сцене в Сенате, которая, будучи сделана вами, не сможет — я в этом уверен — оказаться не впечатляющей. ... В конце концов, давайте попытаемся и сделаем этот финал с предполагаемым татарским послом, с письмами Петрарки и т. д. и т. д.»[240]. Эрудит Бойто с энтузиазмом подхватил идею с письмами Петрарки. Очевидно, работа над текстом финала заняла у Бойто не более десяти дней. Письмо либреттиста, по-видимому, утеряно, зато ответ Верди последовал уже 28 декабря 1880 года: «Дорогой Бойто, очень хороша эта сцена в Сенате, полная движения, локального колорита, с очень элегантными и сильным стихами, какие вы обычно пишете». Композитор позволяет себе только три замечания: «1. Вы уверены в необходимости в самом начале сцены демонстрации того, что Амелия спасена и просит суда? 2. Вы думаете, что татарского плана достаточно для собрания сената? Возможно ли добавить какое-нибудь еще государственное дело, например, удачная атака каких-нибудь корсаров; и, возможно, венецианская война, проклинаемая поэтом? Разумеется, все должно быть сделано быстро, в двух словах» [Ibid., p. 15–16]. В третьей ремарке Верди предлагает сократить просьбу Амелии о помиловании Габриэля, которого она уже называет своим женихом, иначе теряется смысл сцены между дожем и Амелией в III акте. Все три пожелания были учтены в окончательной версии либретто. В целом же Верди был полностью удовлетворен текстом Бойто: «Остальное прекрасно. Восхитительно от “Плебеи, патриции, народ” до конца со словами “Будь проклят!”» [Ibid.]. Однако композитор не прекращает работу над либретто и вскоре просит Бойто о новых деталях. 15 января 1881 года Верди пишет: «Среди 2000 зрителей на премьере едва ли найдется двадцать, кто будет знать два письма Петрарки. Тем не менее, мы введем своеобразную сноску, чтобы для публики строки Симона не оставались тайной. Я бы хотел, просто в качестве комментария, чтобы после слов

[240] Письмо Верди к Бойто от 11 декабря 1880 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 15].

“Певец белокурой авиньонки” все сказали бы “Война Венеции!”» [The Verdi-Boito correspondence, p. 30].

Имя поэта не упоминается в либретто, зато о фигуре Петрарки говорят эпитеты «отшельник Сорги», «певец белокурой красавицы из Авиньона», «тот, кто взывал к Риенци». Помимо двух писем Петрарки, названных Верди в письме к Рикорди, либретто финала содержит также аллюзию на последние строки канцоны «Моя Италия» из «Книги песен»[241].

Когда текст финала был уже готов, новое задание композитора оказалось продиктованным уже чисто музыкальной идеей pezzo concertato. 24 января 1881 года Верди просит Бойто дописать строки для участников ансамбля: «...Хотел бы, чтобы хотя бы Амелия повернулась к Фиеско и убеждала бы: “Мир, пусть все простится и забудется; они наши братья”. Небольшая фраза, которую я написал для Амелии, могла бы выиграть в сердечности. Не забудь в этих новых стихах слово “Мир”, с которым я смогу многое сделать» [Ibid., p. 34]. Бойто, полностью поддерживая это стремление Верди, сетует лишь на то, что не может оживить партию Габриэля, поскольку когда дож выступает с пламенной речью для всего собрания, а Амелия адресует свои слова Фиеско, Габриэлю не к кому обращаться[242]. Верди в ответ просит сократить строки Амелии до четырех: «Восемь строк слишком много для Амелии. Эта пьеса — ничего более чем большое соло для дожа с другими партиями, добавляющимися в конце. ... Первые четыре строки подойдут очень хорошо, но, может, ты изменишь второе четверостишье ради ритма»[243]. В результате этой кропотливой работы, в редакции 1881 года первый финал стал одним из самых оригинальных и ярких эпизодов оперы.

Подобно большим финалам «Дона Карлоса» и «Аиды», первый финал «Бокканегры» в новой редакции представляет собой тип финала-картины. Действие разворачивается во время заседания Палаты консулов. Симон обращается к патрициям с мудрой речью, призывая враждующие регионы

---

[241] «... e vo gridando: pace! e vo gridando: amor!» «I’vo gridando: Pace, pace, pace». («Иди, взывая: “Мира! Мира! Мира!”» (перевод Е. Солоновича) [См.: Gavazzeni, p. 101].
[242] См. письмо Бойто к Верди от 31 января 1881 г. [Budden-2, p. 260].
[243] Письмо Верди к Бойто от 2 февраля 1881 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 38].

объединиться во имя общей родины. Его выступление прерывают крики толпы, доносящиеся с площади — восставший народ Генуи требует смерти дожа. Невозмутимость и твердость Бокканегры усмиряют толпу, которая теперь жаждет мести за Лоренцино. Габриэль признает, что убил Лоренцино, поскольку тот похитил Амелию, и обвиняет дожа в организации этого похищения. В тот момент, когда Габриэль замахивается ножом на Бокканегру, в зале появляется Амелия, которая встает на защиту Симона (рассказ Амелии). Патриции и плебеи готовы кинуться друг на друга, чтобы отомстить обидчику, имя которого остается неизвестным (tempo d'attacco). Дож вновь усмиряет толпу. Он обращается к собранию с патетическим монологом, в котором осуждает междоусобные распри и призывает всех к миру (pezzo concertato). Будучи уверенным, что к похищению причастен Паоло, но не имея достаточных доказательств, Симон проклинает преступника. В музыкально-драматургическом плане в финале можно выделить пять разделов: I.Обращение дожа к консулам; II.Сцена восстания; III.Рассказ Амелии, IV.Монолог Симона с ансамблем (pezzo concertato); V.Сцена проклятия (схема 47).

Особенность этого финала заключается в том, что здесь меньше, чем в каком-либо другом центральном финале Верди, разделы, предшествующие лирическому ансамблю, можно считать «вступительной частью» — настолько велик драматический накал музыкального действия на протяжении всей картины, настолько события оказываются неразрывно связанными, настолько важен каждый эпизод в идейно-содержательном плане.

Оркестровое вступление основано на зловещей теме, представляющей собой чередование судорожных мотивов струнных и устрашающе-мрачных фанфар меди (пример 133). Примечательна гармония этого вступления: картина начинается напряженно, неустойчиво, повторяющиеся мотивы струнных построены на звуках уменьшенного септаккорда[244]. Первое обращение дожа к членам совета решено в характере строгой речитации. Также аскетичен оркестр,

[244] Вкупе с мелодико-ритмической организацией, тема, представляющая собой ряд «всплесков», вызывает в памяти «Город» Шуберта. Еще одна невольная ассоциация связана с русской музыкой: мрачный колорит вступления будто предвосхищает 4-ю картину «Пиковой дамы» Чайковского.

сопровождающий речь дожа хоралом. Особенный интерес в этом эпизоде представляет вербальный ряд, поскольку именно здесь возникают аллюзии на тексты Петрарки. Сдержанность сцены нарушается криками толпы (хор за сценой). В оркестре в это время набирают силу стремительные фигурации струнных. Длительное нагнетание приводит к полнозвучному хору народа, требующего смерти дожа. Вихрем вторгается хор в сцену благородного собрания, хор, по силе воздействия не имеющий равных в других операх Верди. Скандирующие текст голоса, образующие плотную аккордовую фактуру, прорезают бурлящую оркестровую партию (пример 134). Только Dies Irae из вердиевского Реквиема имеет столь же сильный, ошеломляющий эффект. Народу отвечает хор патрициев, обнажающих шпаги. Верди заботится о доходчивом донесении текста либретто, и, исходя из этого, режиссирует эпизод восстания: «Я постарался, вопреки взволнованному движению в оркестре, сохранить ясность всех слов. Оркестр ревет, но ревет тихо»[245].

В рассказе Амелии, по сравнению с первой редакцией, без значительных изменений сохранился только первый период. Весь остальной текст серьезно преобразован. В новой версии он стал более динамичным и импульсивным, благодаря темповым изменениям и гибким переходам от кантилены к речитативу.

Интересна история становления следующего раздела финала (pezzo concertato). Если в 1857 году в ответ на появление Амелии следовал ансамбль коллективной реакции, то здесь раздел открывает соло Бокканегры. Бадден называет этот монолог «самым прекрасным памятником, который Верди сотворил для баритона», «гимном всеобщему братству, таким же воодушевляющим, как бетховенская “Ода к радости”, и почти таким же простым по структуре...» [Budden-2, p. 312]. Первоначально Верди вообще хотел отказаться от традиционного ансамблевого раздела. Так, в письме к Рикорди от 26 ноября 1880 года, которое было опубликовано только в 1988 году и потому не могло войти в русское издание, Верди пишет: «Не думаю, что есть какая-либо причина сделать одно из обычных pezzi concertati» [Цит. по: Budden-2, p. 256]. Однако уже в

[245] Письмо Верди к Бойто от 2 февраля 1881 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 38].

письме к Бойто от 26 января 1881 года Верди сообщает: «Сам того не ожидая я написал pezzo concertato в новом финале. Конечно, Симон сначала споет все шестнадцать строк соло («Плебеи! Патриции! Народ!»). Потом идет concertato, неординарное, но concertato» [The Verdi-Boito correspondence, p. 34].

Pezzo concertato нового финала относится к типу ансамбля с соло non strutturale. Ариозо Бокканегры образуют два больших периода, причем если первая часть мелодии звучит в es-moll (пример 135), вторая ее половина представляет собой новый образ в Fis-dur (пример 136). Вопреки обыкновению, Верди выбирает не одноименный мажор, что создало бы впечатление полноты и законченности, а новую тональность, которая, хоть и является энгармонически равной параллельной, все же особой краской высвечивает искреннюю мольбу правителя о мире. Отчасти здесь находит продолжение идея развернутого ариозо-монолога, как в случае с Амонасро, но монологическая свобода выражения в «Бокканегре» выявлена гораздо сильнее. Господство сольного начала подчеркивал сам Верди в цитированном выше письме к Бойто[246]. Тем не менее, ансамблевый эпизод, который поначалу может восприниматься как хоровое дополнение, вырастает в полноценное pezzo concertato. При этом даже в полифоническом ансамбле Верди стремится к максимальной естественности выражения — так, он просит Бойто избегать реплик «в сторону», поскольку они «заставляют артистов оставаться неподвижными»[247]. Композитору необходимо, чтобы фраза каждого солиста имела конкретного адресата. В третьем звене настроение задает умиротворенный хор народа, укрощенного силой слова дожа. На фоне мягкой хоральной темы рельефно возносится мелодия Амелии, поддерживаемая имитационными подголосками Габриэля, Фиеско, Паоло и Пьетро (пример 137). В этом же звене появляется тема, которая дважды проводится соло в партии Амелии. Гибкая мелодия с опорой на секстовый мотив становится истинной жемчужиной ансамбля. Четвертое звено (Più animato) приносит еще одну тему, порученную Фиеско: трехзвучные плачевые мотивы в

[246] См.: письмо Верди к Бойто от 2 февраля 1881 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 38].
[247] Письмо Верди к Бойто от 24 января 1881 г. [Ibid., p. 34].

fis-moll передают скорбь старого патриция по судьбе Генуи. Параллельно звучат короткие фразы удрученных Паоло и Пьетро, осознавших, что их план близок к провалу, и воодушевленные реплики Габриэля, который счастлив вновь видеть Амелию. В дальнейшем слово вновь переходит к Симону, повторяющему последние фразы своего монолога, а завершением звена служит тема Амелии в кульминационном проведении. Дополнение, построенное на покачивающейся хоровой теме, продублированной деревянными духовыми, образует мягкий лирический «уход»: pezzo concertato буквально «растворяется» в динамике *ppp*. Структура лирического раздела в «Бокканегре» примечательна тем, что здесь нет полноценной репризы, отдельные темы проводятся в последнем звене в свободном порядке. В целом, в pezzo concertato Верди делает шаг в сторону текучей сквозной структуры, отчасти предвосхищая аналогичный раздел в своей следующей опере.

Раздел tempo di mezzo, начавшийся с короткого речитативного эпизода (Габриэль и Бокканегра), переходит в Largo. Бокканегра требует от Паоло, чтобы тот проклял преступника, чье имя еще не открыто, но который находится среди присутствующих. В ужасе Паоло проклинает сам себя, а потом все присутствующие громогласно произносят проклятие злодею и еще трижды повторяют его почти шепотом, что производит ошеломляющий эффект. Примечательно, что не на одном драматическом эффекте строится эта непревзойденная по силе воздействия сцена. Музыкально она объединяется двумя тематическими элементами. Первый — грозный нисходящий мотив в двойном пунктирном ритме с хрипящей трелью в кадансе, мотив, исполняемый унисоном всего оркестра, и предвосхищающий тему Яго из «Отелло» (пример 138). Второй, порученный бас-кларнету, носит лирически-скорбный характер (пример 139). Интонационно он производен от темы Амелии из pezzo concertato.

Так, во второй редакции оперы финал I действия превратился в одну из самых сильных массовых сцен у Верди. Музыкально-драматургическое строение этой картины настолько оригинально и реалистично в своем развитии, что в ней без остатка растворяются очертания la solita forma. Слишком значительны в

драматическом плане первые разделы финала — речь дожа и сцена восстания, слишком нов по своей сути монолог Бокканегры, который переходит в секстет с хором, слишком необычен заключительный раздел сцены, который Верди помещает там, где традиционно могла быть stretta.

2.2. «Отелло»: симфония в драме. Благодаря переписке Верди с Бойто, процесс рождения либретто «Отелло» (1887) зафиксирован весьма обстоятельно. В отечественном издании писем Верди опубликовано лишь одно письмо к Бойто касательно либретто «Отелло» и относится оно к заключительному этапу работы (5 октября 1885 года). Между тем, наиболее интенсивно в этой переписке обсуждался именно вопрос большого финала III акта.

Летом и осенью 1879 года Бойто, из-за болезни, мог работать только урывками. Но Рикорди не давал ему расслабиться, так что последний был вынужден вести отчет о своей работе над «Отелло», которую в целях конспирации называл «производством шоколада» [Budden-3, p. 301]. Так, 21 сентября 1879 года Бойто писал Э. Торнаги: «Если я не вышлю Джулио задушенную Дездемону на этой неделе, боюсь, что он задушит меня» [Цит. по: Ibid.]. Однако Джузеппина Верди предостерегала Джулио от подобной настойчивости по отношению к композитору: «Позвольте реке самой найти свой путь в море. Только на широких просторах определенным людям суждено встретиться и понять друг друга»[248]. Первые наброски для будущего либретто были высланы композитору в ноябре 1879 года — по крайней мере, два акта — до 6 ноября, а 18-го — остальная часть [См.: Hepokoski, 1998, p. 34]. С учетом всех переделок работа над либретто протекала с конца 1879 до середины 1886 года, так что Дж. Хепокоски выделяет в этом периоде семь этапов [Hepokoski, 1987, p. 29]. Второй этап, который, по определению исследователя, приходится на конец июля — ноябрь 1880 года, был посвящен поиску идеи для завершения III акта.

При адаптации «Отелло» для оперной сцены Бойто внес в сценарий два существенных изменения. Первое — сокращение венецианского акта. Второе изменение стало данью постоянному требованию Верди найти место для финала

[248] Письмо Джузеппины Верди к Рикорди от 7 ноября 1879 г. [Цит. по: Budden-3, p. 301].

concertato. Как отмечает Бадден, «в то время, когда опера все больше двигалась в направлении к натурализму — настолько, насколько позволяли возрастающие возможности оперного оркестра, largo concertato оставался последним оплотом “искусственности”» [Budden-3, p. 306]. В медленных разделах финалов, как правило, время останавливается; певцы теряют ощущение присутствия других персонажей и дают волю своим чувствам, обращаясь непосредственно в зал. В шекспировском «Отелло» нет очевидной ситуации для большого оперного concertato, кроме сцены перед Венецианским сенатом, исключенной из сценария. Тогда либреттист обратился к эпизоду, в котором Отелло публично оскорбляет Дездемону.

Работа над этим финалом потребовала больших усилий от либреттиста: было сделано не меньше трех полных версий и шести добавочных фрагментов [Hepokoski, 1987, p. 33]. То, что Бойто осознал масштаб проблемы и важность ее решения на ранней стадии, демонстрирует письмо, отправленное ему Рикорди 24 июля 1880 года: «Вы помните, что по Вашему требованию я написал Верди, чтобы сказать, что по возвращении Вы хотели бы обратиться к знаменитому финалу, для которого вы уже набросали основу, и осталось только сделать стихи. ... У меня есть чувство, что Верди оставил мавра спать ненадолго. Электрический шок от Ваших строк сотворит чудеса» [Цит. по: Ibid.]. Бойто делал все, о чем его просили[249], но развернутый ответ Верди пришел только 15 августа — вероятно, это первое письмо, в котором композитор без посредников пространно излагает либреттисту свои взгляды на сценарий финала:

«После того как Отелло оскорбил Дездемону, больше не о чем говорить — самое большее — осуждение, упрек, проклятие варвару, который оскорбил женщину! И здесь мы должны или опустить занавес, или изобрести что-то, чего нет у Шекспира! Например, после слов “Тихо, дьявол!” Лодовико со всей гордостью патриция и достоинством посла мог бы обратиться к Отелло так:

[249] Вероятно, первый набросок финала Бойто выслал Верди в конце июля – начале августа 1880 г., однако письмо не сохранилось [См.: Hepokoski, 1987, p. 36].

“Недостойный мавр, ты смеешь оскорблять венецианского патриция, моего родственника, и ты не боишься ярости сената?” (строфа из 4 или 6 строк):

Яго злорадствует по поводу своей работы (такая же строфа)

Дездемона плачет (такая же строфа)

Родриго (строфа)

Эмилия и хор (строфа)

Отелло безмолвен, неподвижен, ужасен, ничего не говорит...

Вдруг отдаленные удары, трубы, канонада и пр. Турки! Турки! Сцена заполняется солдатами и народом; общее удивление и паника. Отелло встряхивается как лев и выпрямляется, он обнажает шпагу. “Давай, я снова поведу тебя к победе”. Все покидают сцену, кроме Дездемоны. В это время женщины, собирающиеся со всех сторон, падают на колени в ужасе, пока за сценой слышны крики солдат, пушечные залпы, барабаны, трубы и звуки сражения. Дездемона, отделенная и неподвижная, в центре сцены, ее глаза обращены к небесам в молитве за Отелло. Занавес падает.

Это дает музыкальные возможности, и композитор будет удовлетворен. Критику будет что сказать. Например: если турки должны быть побеждены (как было положено в начале), как могли они теперь сражаться? Это, однако, не серьезная критика, поскольку можно предположить, что турки потерпели крушение и были раскиданы штормом, но не уничтожены. Есть более важные доводы. Может ли Отелло, пораженный страданием, терзаемый ревностью, обескураженный, физически и морально ослабленный, — может ли он вдруг собраться и стать героем, каким он был? И если он может, если слава все еще привлекает его, если он может забыть любовь, страдание и ревность, почему он убивает Дездемону и потом себя?

Это ненужная щепетильность или серьезные возражения? Я хотел рассказать Вам, что происходит в моей голове. Кто знает? Возможно, Вы найдете среди этих глупых идей зерно, из которого что-то может получиться» [The Verdi-Boito correspondence, p. 3–4].

На этом этапе Верди расширяет схему Бойто для создания pezzo concertato с ведущим баритоном (Лодовико), наподобие ансамблей в больших финалах «Травиаты» и «Аиды». И хотя в этот период центральные финалы уже не нуждались в шумной stretta для завершения, требование особого театрального эффекта «под занавес» оставалось. Это видно из вышеизложенного плана Верди. Бойто переделал окончание финала III акта, правда, без атаки турок. Вместо этого после pezzo concertato Отелло в одной строфе изливает свое мрачное настроение. 14 октября 1880 года Верди назвал текст Бойто «божественно прекрасным» [The Verdi-Boito correspondence, p. 6], однако повторил свои сомнения по поводу уязвимости сценария. В ответном письме от 18 октября Бойто пишет: «Когда Вы спрашиваете меня — или скорее себя: пустая ли это щепетильность или серьезные возражения? Отвечу Вам: это серьезные доводы. Отелло похож на человека, опускающегося в демоническую сферу, и под роковой властью демона он думает, действует, страдает и допускает ужасное преступление. Атака турок как первое открытое окно в комнате, где двое умирают от удушья. Закрытая атмосфера смерти, так тщательно подготовленная Шекспиром, вдруг рассеивается. Воздух жизни вновь циркулирует в нашей трагедии, и Отелло с Дездемоной спасены. Чтобы оставить их еще на пути к смерти, мы должны вновь заключить их в смертоносную комнату, восстановить демона, терпеливо вести Яго обратно к его жертве, и тогда остается только один акт, чтобы начать трагедию снова. Другими словами: мы нашли завершение акта, но ценой действенности финальной катастрофы. ... Опера — не пьеса; наше искусство живет вещами, неведомыми разговорной трагедии. Разрушенная атмосфера может создаваться заново. Восьми тактов достаточно, чтобы вернуть чувства к жизни; ритм может восстановить характер; музыка — самое всемогущее из искусств; в ней есть собственная логика — одновременно более свободная и более стремительная, чем логика литературного мышления, и гораздо более убедительная. Вы, маэстро, могли бы одним росчерком пера уничтожить самые неоспоримые доводы критиков. Вы говорите: третий акт божественно хорош; в таком случае, Вы правы, если это утверждение просто показывает, что вы уже ясно представляете себе музыкальное

воплощение» [The Verdi-Boito correspondence, p. 6–7]. Это письмо демонстрирует реальный вклад Бойто в сценарий большого финала, опровергая оценку его роли как исключительно подчиненной воле Верди, характерную для некоторых исследований [См.: Приложение 1, с. 265]. Высказывание Бойто свидетельствует о потрясающем чутье драматурга, чей проницательный взгляд на драму, с учетом тончайших психологических нюансов, исполнен глубокого понимания оперной специфики и верой в великую силу музыки. Бойто предложил свежее решение — он перенес обморок Отелло в финал III акта: двор и послы уходят; за сценой толпа славит Отелло как победителя; только Яго остается позади, попирая ногой находящегося без сознания Отелло.

Верди остался доволен: «Хорошая идея, этот третий финал! Мне нравится обморок Отелло гораздо больше в этом финале, чем там, где он был первоначально. Только я пока не могу найти или почувствовать большой ансамбль!»[250]. В этом же письме Верди предлагает Бойто принять участие в создании новой редакции «Симона Бокканегры», из-за чего работа над «Отелло» была отложена на полгода. 23 июня 1881 года Верди вновь просит Бойто сконцентрироваться на финале и сделать развернутую пьесу: «Этого требует театр, но даже больше, чем театр, этого требует колоссальная сила драмы. Все еще привлекающая меня идея сочинить “Отелло” без хоров безумна» [The Verdi-Boito correspondes, p. 54]. Таким образом, Верди подчеркнул драматургическую оправданность большого финала в своей новой опере.

В начале июля Бойто впервые побывал у Верди в Сант-Агате: об этом свидетельствует его письмо к Э. Торнаги от 10 июля 1881 года: «Теперь мы с маэстро решили последние неоднозначные моменты работы, и сейчас я занят приданием формы моим идеям» [Цит. по: Budden-3, p. 312]. 24 августа 1881 года в письме к Верди Бойто очень точно определяет суть большого финала: «В ансамблевом номере есть, как мы и намечали, лирическая и драматическая части, смешанные вместе, другими словами, это лирическая, мелодическая пьеса, в которой развивается драматический диалог. Главная фигура лирической части —

[250] Письмо Верди к Бойто от 2 декабря 1880 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 8].

Дездемона, драматической — Яго» [The Verdi-Boito correspondes, p. 55]. Дальше он просит Верди посмотреть, хорошо ли соединены драматическая и лирическая составляющие, и верно ли просчитано их масштабное соотношение. Важно замечание Бойто по поводу роли Отелло в общем ансамбле. Либреттист пишет: «Раз мы согласовали положение Родриго во время диалога Яго и Отелло, почему не договориться насчет положения Отелло во время диалога между Яго и Родриго... Положение Отелло определено драмой. Мы увидели его в состоянии полного упадка у стола после слов “На землю. И плачь”. И таким он должен оставаться до конца ансамбля. В молчании он величественнее, ужаснее и правдивее» [The Verdi-Boito correspondes, p. 56]. Верди остался доволен работой Бойто: «Финал очень, очень хорош. Какая разница между ним и тем, что было вначале. Я добавлю четыре строки для Родриго. Возможно, другие четыре для Дездемоны не понадобятся. Это правда, что молчание Отелло величественней и ужасней, и что я должен помнить об этом и не давать ему слова на протяжении всего ансамблевого номера. Кажется, что Яго один может сказать, и более коротко, все, что нужно зрителям знать без ответа Отелло... После ансамбля и после слов “все бегут Отелло” Отелло, как мне кажется, недостаточно говорит и кричит. Он молчит в течение четырех строк, и мне думается (с точки зрения театра), что после “это отнимает у него все чувства” Отелло следует выкрикнуть одну или две строки. “Бегите. Я ненавижу тебя, себя, весь мир...”. Мне также кажется, что некоторые строки можно сэкономить, когда Отелло и Яго остаются одни. ... <> Сдавленный крик на слове “платок” кажется мне более ужасным, чем крик при стандартном восклицании “О, Сатана”. Слова “обморок”, “неподвижность”, “молчание” немного сковывают действие. Одни раздумья, рефлексии, в то время как здесь вещи должны свершаться молниеносно. Сообщите мне свое мнение. Я не закончил!! Хор мало действует или вовсе не действует. Нельзя ли найти путь, чтобы расшевелить его немного? Например, после слов “На Кипре назван наместником... Кассио!” хор с четырьмя строками не буду говорить бунта, но протеста: “Нет, нет: мы хотим Отелло”...»[251].

[251] Письмо Верди к Бойто от 27 августа 1881 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 58–59].

Композитор принципиально стремился к самостоятельности партии каждого персонажа в полифоническом финале. Поэтому в письме от 11 января 1886 года, обсуждая возможность участия в финале Монтано, предшественника Отелло в управлении Кипром, Верди отмечает, что будет трудно добавить еще одну независимую партию в столь насыщенный ансамбль, а дублировать другую басовую линию ему не хочется [См.: The Verdi-Boito correspondes, p. 90]. А 14 января Верди радостно отвечает Бойто: «Я счастлив, очень счастлив, что вы оставили Монтано в кровати из-за полученного ранения. Я боялся, что вы решите, что хорошо было бы увидеть Монтано также в финале. Теперь легче дышу» [The Verdi-Boito correspondes, p. 91].

О том, какое большое значение придавал Верди слову даже в чисто музыкальной структуре полифонического ансамбля, свидетельствует письмо, которое относится уже ко времени подготовки к премьере. Речь идет о составлении программок для зрителей. Композитор скрупулезно обсуждает, как будет напечатан текст финала, вплоть до расположения страниц и размещения текста участников ансамбля в трех колонках: «Я бы хотел, — пишет Верди, — чтобы слушатели могли видеть и понимать все с одного взгляда»[252].

Будучи финалом-картиной по сути, представляя самостоятельную церемонию встречи венецианского посольства, финал не отделяется от предшествующих сцен ни сменой декораций, ни музыкальной цезурой, подчиняясь логике сквозного развития особого, вердиевского типа, отличного от вагнеровского. Различие методов охарактеризовал С. Н. Богоявленский: «... Верди музыкальное развитие выводит из динамики и ритма сценического действия и мелоса, из живой, взволнованной речи, на основе которых строит и развивает музыкальную форму отдельных сцен и оперы в целом. У Вагнера же сценическое действие, интонационный строй вокальной речи героев подчиняется закономерностям, которые лежат в основе музыкальной формы, данной прежде всего в оркестровом изложении» [Богоявленский, 1964, с. 146].

---

[252] Письмо Верди к Бойто от 17 июля 1886 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 103].

Тщательно выстроенный сценарий финала пришлось несколько изменить специально для парижской премьеры. Хотя Верди утверждал, что в Opéra нет места для «Отелло», парижская постановка планировалась уже в конце 1886 года, когда Бойто начал подготовку французского перевода либретто вместе с дю Локлем. Разумеется, главной задачей авторов являлось введение балета. «Хорошая идея — поместить балет во II акт, — писал Верди Бойто 29 октября 1886 года, — и этим осчастливить их. Разумеется, балет должен существовать только для Opéra: в любом другом месте “Отелло” должен оставаться таким, как сейчас» [Цит. по: Budden-3, p. 399]. Так что когда Рикорди перед публикацией партитуры попросил Верди прислать музыку балета, реакция композитора была весьма резкой: «Что касается балета или скорее дивертисмента, зачем его вообще печатать? Это всего лишь небольшая уступка, которую автор делает для Opéra, при этом незаслуженно; но в художественном отношении это чудовищно. В сердцевине действия прерваться на балет?!!! Опера должна оставаться как есть; так что незачем печатать балет»[253]. В это же время Рикорди обратился за помощью к музыковеду Оскару Килесотти, который 15 апреля 1887 года прислал Верди две гальярды неизвестных композиторов эпохи Возрождения [См.: Hepokoski, 1987, p. 79]. Проблема выбора подходящей Дездемоны на некоторое время отвлекла Верди от балета, к которому он вернулся только в начале 1894 года, когда получил заманчивое предложение представить в Париже подряд «Отелло» и «Фальстафа». Летом 1894 года Верди и Бойто уже передумали помещать балет в сцену с хором в честь Дездемоны во II акте и выбрали для него сцену приема венецианского посольства [См.: Приложение 1, с. 266–267]. Премьера парижской постановки 12 октября 1894 года прошла с успехом. Как отмечает Бадден, эта французская версия не исполняется, хотя музыка балета неоднократно записывалась отдельно: «Конечно, танцы ничего не привносят в драматическое действие; есть что-то наивное в предположении, что прибытие послов из Венеции должно нуждаться в представлении такого рода в островной

[253] Письмо Верди к Рикорди от 25 марта 1887 г. [Цит. по: Budden-3, p. 399].

колонии. Тем не менее, балет изобретателен, хорошо скомпонован, колоритен и, главное, краток» [Budden-3, p. 402].

Финал III акта «Отелло» начинается после сцены, в которой Отелло по плану Яго подслушивает его беседу с Кассио и видит в руках у начальника эскадры платок Дездемоны. В это время на остров прибывают посольские корабли. Посол Венеции Лодовико и приближенные заполняют приемный зал дворца. Лодовико объявляет приказ, согласно которому Отелло должен вернуться в Венецию; на его место назначается Кассио (tempo d'attacco). Услышав, что Дездемона в разговоре с Лодовико упоминает Кассио, Отелло больше не в состоянии сдерживаться — он бросается на Дездемону, вызывая недоумение присутствующих (pezzo concertato), а затем выгоняет всех из зала (tempo di mezzo, схема 48). «Здесь в единый драматургический узел соединены события, развивающиеся в трагедии Шекспира последовательно, — пишет Л. А. Соловцова, — торжественная сцена приема венецианского посла, душевные муки, трагическое одиночество Отелло, страстная тоска всенародно оскорбленной им — брошенной на землю — Дездемоны, недоумение, ужас, сострадание свидетелей» [Соловцова, с. 354].

Tempo d'attacco открывается отдаленными фанфарами. Как и в «Аиде», Верди прибегает здесь к пространственному эффекту. Согласно постановочным указаниям, в сцене задействованы 12 трубачей [См.: Budden-3, p. 382]. 6 исполнителей находятся на сцене, где распределены попарно: двое играют со стороны гавани, другие пары расположены слева и справа от замка. Фанфары звучат в C-dur с резким переходом в B-dur — эффект, примененный Мейербером в финале II акта «Северной звезды»[254]. Пока трубы звучат вторым планом, на первом завершается разговор Отелло с Яго. Наконец следует хор, прославляющий Отелло, и приемный зал заполняется людьми. Здесь в парижской версии начинался балет, который Верди категорически отказался публиковать в других изданиях.

В первом разделе выделяется эпизод лирического характера (от обращения Лодовико к Дездемоне), отмеченный господством поступенных нисходящих

[254] На это указывает Бадден [Budden-3, p. 382].

мотивов в ровном ритме (пример 140). Эти мотивы звучат и в оркестре у струнных, и в вокальных партиях. Их нежный и смиренный характер прежде всего относится к образу Дездемоны. Произнесенное Дездемоной имя Кассио приводит Отелло в ярость — лирический эпизод сменяется кратким речитативом, в котором Отелло грубо обрывает Дездемону. Вся заключительная часть tempo d'attacco отличается стремительностью сюжетного развития и многообразием музыкальных событий. Незамедлительной реакцией на поведение Отелло становится ариозная реплика возмущенного Лодовико. Следующий эпизод вновь представляет соло Отелло, зачитывающего приказ о назначении Кассио новым дожем Кипра. Очередное выступление Лодовико в защиту Дездемоны, решенное в манере parlante armonico, сопровождается нисходящим хроматическим мотивом скрипок и гобоя, напоминающим мотив из «Дон Жуана» (примеры 141, 142), причем такая параллель не кажется случайной: в секстете из II акта моцартовской оперы этот мотив сопровождает Донну Эльвиру, скорбящую о погибающей душе грешника[255]. Здесь в роли милосердной Донны Эльвиры выступает Лодовико, который жалеет не столько Дездемону, сколько самого Отелло. Однако его важная реплика остается без внимания: яростные фигурации струнных сметают скорбный настрой — последняя в tempo d'attacco вспышка гнева Отелло завершается словами «На землю!.. и плачь!...».

Необычен переход к pezzo concertato. В ранних операх и в произведениях центрального периода, безусловно, ответом на шокирующее поведение героя стало бы общее восклицание (коллективная реакция). В «Отелло» прежде чем кто-либо из героев отреагирует на случившиеся, звучит оркестровая интерлюдия. Такое решение сообщает событию особенное значение: положение Отелло настолько ужасающе, что никто не решается нарушить безмолвие. Мощный инструментальный хорал построен на квартовом мотиве в ритме двойного пунктира, который сообщает теме высокую степень патетики (пример 143).

[255] Любопытно, что именно с этой оперой сравнивает «Отелло» Орджоникидзе: «... Финальный ансамбль третьего действия по силе драматизма и подлинной трагедийности, сложнейшему контрапункту переживаний превосходит все ранее написанные композитором ансамбли и поднимается до вершин моцартовского “Дон Жуана”» [Орджоникидзе, с. 232].

Образный строй интерлюдии раскрывает Г. Ш. Орджоникидзе: «Тяжелые, точно покрытые черным саваном аккорды подхватывают этот глас. Их траурная торжественность предвещает роковой исход драмы» [Орджоникидзе, с. 240].

Структура pezzo concertato также выходит за рамки привычных форм, закономерности цепного строения здесь не работают. Уже сами масштабы, не говоря о тематическом строении, сообщают лирическому разделу необыкновенный размах. Как точно отметил Г. Ш. Орджоникидзе, «главная особенность ансамбля заключается в том, что он строится по законам симфонической формы» [Там же, с. 241][256]. В крупном плане можно говорить о сложной трехчастной форме. Орджоникидзе видит в форме ансамбля сонатность, которая проявляется «в характере сопоставления контрастирующих начал, в “разработочном” характере развития тематического материала, в некоторых особенностях формы» [Там же, с. 245].

Первая часть («экспозиция»), как отмечает ученый, посвящена образу Дездемоны. Разумеется, как и в других операх Верди после 1857 года, pezzo concertato открывается соло. Примечательно, что это соло сопрано; только однажды в своей практике Верди поручал начало concertato лирической героине — в «Трубадуре». Однако масштабы монолога Дездемоны скорее развивают идею соло дожа из центрального финала второй редакции «Симона Бокканегры». Правда, характер высказывания Дездемоны совсем иной, чуждый всякого ораторства. Первые слова произносятся почти говорком, будто передавая внутреннюю речь героини, а формообразующий музыкальный материал изложен в оркестре. Начальный раздел Largo объединен остинатным мотивом низких струнных pizziccato. Основная тема, производная от интонации предшествующей оркестровой интерлюдии, поручена деревянным духовым. На этом фоне звучат обрывки фраз обескураженной Дездемоны (пример 144). В следующем построении сольного раздела ведущая тематическая роль переходит к Дездемоне — от Più animato в ее партии проводится основная тема септета, производная от

[256] Далее ученый пишет о значении симфонического начала в «Отелло», отмечая, что многие темы (лейтмотив любви, важнейшие темы «Credo» Яго и т. д.) даны в оркестровом звучании.

темы любви из дуэта I акта, — прекрасная лирическая кантилена, сравнимая по своей гибкости и проникновенному характеру с соло Амелии из секстета первого финала «Симона Бокканегры» в редакции 1881 года (пример 145). Особую чистоту теме сообщает воздушная пульсация аккордов деревянных духовых. Мелодическое изобилие, свойственное Верди, проявляется здесь особенно рельефно: в следующем построении в партии Дездемоны звучит еще одна лирическая тема (пример 146).

Удивительно, что даже в самой тяжелой ситуации, находясь в состоянии полной растерянности, Дездемона не теряет присущей ей красоты и благородства, находя силы сдержать себя. С. Н. Богоявленский отмечал: «Портрет Дездемоны определяется интонационным единством ее речи. Натура цельная, Дездемона идет навстречу своему концу, не изменяясь в существе своего характера, в котором с каждым новым ударом проступают новые черты, раскрывающие ее нравственное величие и стойкость души» [Богоявленский, 1964, с. 128]. Обе лирические темы связаны с первым мотивом темы любви, причем третья тема pezzo concertato (тема c) воскрешает фразу Дездемоны из первого дуэта с Отелло [См.: Дегтярева, 2015-1, с. 38], в свою очередь производную от хора в сцене бури даже звуковысотно (примеры 147, 148). Примечателен оркестровый комментарий, построенный на том же нисходящем хроматизме, что и реплика Лодовико в tempo d’attacco. Ансамблевое дополнение в виде четырехголосного хорала солистов, которые поют почти a cappella (пример 149), переводит к репризе темы Дездемоны, которая теперь проводится tutti: у самой Дездемоны хватает сил только на первый четырехтакт, после чего она переходит на декламацию, в очередной раз переживая свой незаслуженный позор.

Вторую часть pezzo concertato отличает разработочный характер. Контраст привносит пятая тема ансамбля (тема e), вновь оркестровая, построенная на малотерцовом мотиве в триольном ритме с пунктиром (пример 150). Как отмечает Н. И. Дегтярева, триольные мотивы в «Отелло» принадлежат к числу наиболее активных знаков «незримого присутствия» Яго [Там же, с. 36]. Тема представляет собой своеобразный «экстракт» лейтмотивов, связанных с подозрениями Отелло,

лейтмотивов, порожденных репликой Яго из II акта («тема обреченности» [Соловцова, с. 348] или мотив ревности [Дегтярева, 2015-1, с. 37], пример 151), возникающих в Credo Яго (пример 152), в монологе Отелло из II акта (пример 153) и в оркестровом послесловии дуэта Отелло и Дездемоны в начале III акта (мотив платка, пример 154), и, в конце концов, приводящих к мотиву убийства (пример 155). Es-dur, утвердившийся в предшествующем построении, сменяется es-moll, а на первый план выходит Яго, до этого хранивший молчание (Яго обращается к Отелло, требуя быть решительней в своей мести). Затем следует реприза темы ансамблевого дополнения к сольной строфе Дездемоны, правда, в другой тональности (B-dur) и с контрапунктирующими пассажами в хоровых партиях на манер финального ансамбля «Стиффелио». В третьем звене второй части в полифонической фактуре ансамбля вновь выделяется соло Дездемоны. С приходом в c-moll возвращается триольная тема (тема e): на ней построена грандиозная динамическая волна развития, итогом которой становится общая реприза (Più mosso). Как отмечает Орджоникидзе, «весь второй раздел ансамбля, с момента вступления Яго, который мы воспринимаем как разработку в сонатной форме, развертывается в двух планах: с одной стороны, углубляются музыкальные образы страдающей Дездемоны, более рельефно и динамично показаны сочувствующие ей. Другой план разработки, музыкально-конструктивно более важный, связан с образом Яго. Это придает разработке драматический характер и в целом противопоставляет ее экспозиции» [Орджоникидзе, с. 247–248].

Реприза динамизирована за счет усиления интенсивности изложения тем и за счет более подвижного темпа. В этой части все три темы экспозиции проводятся в первоначальных тональностях[257]. Изначально оркестровая тема здесь звучит у хора на фоне быстрой пульсации корнетов и трубы (пример 156). Впервые оркестровая тема наделяется такой ролью в pezzo concertato! В

[257] Орджоникидзе отмечает, что «в грандиозном ансамбле финала третьего действия, когда ощущается трагический исход драмы, почти вся музыка идет в зоне бемольных тональностей без единой модуляции в строну диезных» [Орджоникидзе, с. 251].

следующем построении возвращается тема b — вновь в партии Дездемоны, но уже в другой оркестровке, с усиленной ролью струнных. Между второй и третьей темами вводится связующий раздел, построенный на материале середины. Затем у всего ансамбля возвращается триольный мотив в секвенционном развитии, что образует еще одну волну нарастания звучности. При этом ансамбль разделяется на две группы — одна, во главе с Яго, интонирует восходящий мотив, другая, вместе с Дездемоной, нисходящий. Развитие приводит к кульминационному проведению темы c, которая приобретает торжественно-ликующий характер (пример 157). Мелодия излагается Дездемоной, Эмилией и Кассио с поддержкой хоровых сопрано, высоких струнных и деревянных, при этом контрапунктом к основной теме звучат триольные мотивы, порученные Лодовико и Яго и продублированные тромбонами, фаготами и струнными басами. По замечанию Орджоникидзе, особенность формы ансамбля заключается в том, что «экспозиция в целом противопоставляется разработке, а драматический конфликт наиболее обострен в репризе» [Орджоникидзе, с. 248].

Pezzo concertato подверглось изменениям в парижской редакции: ансамбль был укорочен. Как отмечает Бадден, ученые не имеют единого мнения на этот счет. Ф. Тойе полагает, что это произошло, поскольку Верди сомневался в возможностях парижских исполнителей. К. Гатти считает, что так композитор хотел сэкономить время, затраченное на балет[258]. Однако, по мнению Баддена, который основывается на переписке композитора, Верди не был полностью удовлетворен театральным эффектом pezzo concertato [Budden, p. 405–406]. После постановки 1889 года в La Scala Верди писал: «Я бы привел оркестр в concertato финала третьего акта в Es-dur в такте 38. ... В то же время я бы расположил хор на сцене изолированными группами в отдалении, так что Яго мог бы доминировать и удерживать внимание в этих частях своими действиями, своими бесчестными словами, обращенными к Отелло и Родриго, не разрушаемыми гулом оркестра. Это то место, в котором действительно нужна пустота в оркестре — пустота,

[258] Мнения исследователей *Toye F.* (Giuseppe Verdi, his life and works. London, 1931. P. 425) и *Gatti C.* (Verdi. Milan, 1931. Vol. II. P. 459) обозревает Бадден [Budden-3, p. 405–406].

которая драматична»[259]. В другом письме Верди вновь затрагивает проблему финала: «Я возвращаюсь к финалу третьего акта. Здесь тоже может не быть драматической правды или драматического эффекта, если ты не распорядишься полностью изолировать Яго: чтобы быть уверенным в том, что взгляды публики направлены на него одного, что его слова — не голос — доминируют над всем, и за ними ты слышишь неясный шелест — неточный, если хочешь, неточный! От этого слова у музыкантов волосы встанут дыбом, но не суть. Говорю еще раз: пробовать, пробовать и пробовать снова»[260].

В парижской версии Верди решил пожертвовать музыкальным развитием ради драматической ясности. В начальном соло Дездемоны вместо трех тем остаются две — третья тема впервые звучит только в общей репризе. Реплики Лодовико, Кассио и Эмилии уже не образуют самостоятельную тему, а служат кратким переходом к разделу с триольным мотивом. Яго раньше начинает обращаться к Отелло. В этом варианте, действительно, партия Яго высвечена гораздо рельефней, поскольку в оригинальной версии во время его реплик следует настолько интенсивное музыкальное развитие, что следить за его словами не представляется возможным. Однако в этой усеченной на 30 тактов версии будто нарушено удивительное соединение сквозного развития и четкой логики тематической организации. Показательно то, что Верди не настоял на новом варианте ансамбля в последующих изданиях, а также то, что в наши дни эта версия, за исключением исполнений под управлением Мути во Флоренции (1980) и Марка Элдлера в Лондоне (1981), более не повторялась [См.: Budden-3, p. 412].

Настроение ансамбля опровергается следующей вспышкой гнева Отелло — начало tempo di mezzo ознаменовано низвергающимся пассажем скрипок. Агрессивное вторжение третьего раздела в лирическую атмосферу pezzo concertato встречалось неоднократно, начиная с «Двух Фоскари», но здесь впервые Верди буквально обрывает ансамбль на полуслове, на доминантовой гармонии. Вместо общего разрешения в основную для concertato тональность As-

[259] Письмо к Рикорди от 3 февраля 1889 г. [Цит. по: Budden-3, p. 406].
[260] Письмо к Рикорди от 9 февраля 1889 г. [Цит. по: Ibid.].

dur, звучит восклицание Отелло, который гонит всех прочь и проклинает Дездемону. Если в pezzo concertato господствовали бемольные тональности, то эта реплика Отелло, как и последующий оркестровый материал, звучит в сфере диезных. Правда, вместо изначального светлого характера, связанного с диезными тональностями, здесь «меняется психологический смысл этих красок: они озаряются багрово-красным светом, предвосхищая характерный отблеск диезных тональностей в сцене убийства Дездемоны» [Орджоникидзе, с. 251]. Яростные фигурации и тираты в оркестре приводят к скандированному мотиву, построенному на звуках трезвучия e-moll. На сцене остаются только обезумевший Отелло и торжествующий Яго. Как отмечает Л. А. Соловцова, «это последний этап борьбы, из которой Яго выходит победителем» [Соловцова, с. 354]. В это время за сценой слышны отзвуки хора, славящего Отелло, сравнивая его со львом Святого Марка. По замечанию Н. И. Дегтяревой, в этой сцене Верди «доводит развитие образа Яго до зловещей вершины» [Дегтярева, 2015-1, с. 34].

В оркестровом послесловии звучит мотив-аллюзия на тему клятвы Отелло и Яго из II акта (примеры 158, 159). Как в «Доне Карлосе» и «Аиде», в последнем разделе финала «Отелло» возвращается материал из начала сцены. Но здесь это лишь отголосок. И как разительно отличие в драматургической роли этой «репризы». Эффект, производимый возвращением фанфар и хорового гимна в C-dur в заключении этой сцены Бадден сравнивает с проведением темы Эскамильо в финальных тактах «Кармен» [Budden-3, p. 388].

Так, финал III акта «Отелло» примечателен стремительным развитием событий в tempo d’attacco и tempo di mezzo; с другой стороны, в нем представлен самый грандиозный лирический ансамбль, который отличается и многообразием тематических образований, и мастерством их организации и музыкального развития. Оркестровая интерлюдия свидетельствует о новом, небывалом до сих пор значении оркестра в опере. Текучесть формы pezzo concertato, которая стала особенно заметной во второй редакции «Симона Бокканегры», достигла в «Отелло» своего предела. Многие вердиевские pezzi concertati демонстрируют важную особенность композиторского почерка: при всей мелодической щедрости,

Верди не расточает темы. Как рачительный хозяин, лелеет композитор самые драгоценные плоды своей фантазии и не упускает возможности повторять удачные мотивы по ходу развертывания цепной формы. В «Отелло» это свойство Верди поднимается на новый уровень общей музыкальной организации. Любое возвращение уже прозвучавшего материала здесь полностью обусловлено закономерностями драматургии и музыкальной формы, характеризующейся ощутимым влиянием сонатной логики поэмного типа. О чисто музыкальных принципах, определяющих облик concertato, свидетельствуют и сквозная структура, в которой нет ни одной «случайной» темы, и ясное соотношение двух тематических идей в начальном разделе и их измененное соотношение в репризе, притом что вся середина проникнута интенсивным развитием терцового мотива, и активное тональное движение с возвращением к основной тональности и закреплением ее в синтезированной репризе-коде. Обобщая все эти черты, можно говорить о подлинной симфоничности pezzo concertato «Отелло».

Эта не слишком свойственная итальянской опере черта таит в себе некоторую опасность: музыкальная сторона ансамбля может затмить драматическую наполненность. Не потому ли финал не был оценен современниками в полной мере? При всем чисто музыкальном совершенстве финала, введение pezzo concertato в новаторскую партитуру «Отелло», вероятно, могло восприниматься как анахронизм. Реакция публики заставила композитора написать следующие строки: «Мне скажут, что этот финал, так же как и хор второго действия, не производит впечатления. Вполне возможно, что кто-нибудь другой написал бы их лучше, я же этого не сумел. Однако, к несчастью, я убежден в том, что они не произвели впечатления потому, что по той или иной причине исполнение ни разу не было хорошим, а интерпретация не соответствовала моим намерениям. После представления я пожалел (жалею об этом и сейчас), что я с самого начала не был более строгим и требовательным»[261]. Три года спустя Верди все еще ужасает сама мысль о представлении «Отелло» в La Scala: «После убиения его в последний раз я надеялся, что об “Отелло” не будут говорить в

[261] Письмо Верди к Дж. Рикорди от 4 февраля 1889 г. [Верди, 1973, с. 263].

La Scala, по крайней мере, в течение десяти лет... Вина была тогда моя: хоть я и останавливался на всем том, что мне не нравилось, но дурные традиции все равно остались. Значит, осталось зло, существующее и поныне. Кажется невероятным, что так и не нашли Дездемону, которая сумела бы извлечь все возможности из дуэта третьего акта и из соло в третьем финале, столь драматичном. ... Повторяю: “Отелло” был с самого начала плохо поставлен в La Scala, и теперь он будет спектаклем, составленным из дуэтов, арий и т. д. на утешение аввениристам, которые будут продолжать кричать, что музыкальная драма, великая драма имеется только в Германии и во Франции! По этому случаю давайте веселиться! Аминь»[262]. Отношение к третьему финалу «Отелло» и сегодня остается неоднозначным, неслучайно при исполнении дирижеры и постановщики нередко делают купюру в 76 тактов в середине pezzo concertato.

2.3. «Фальстаф». Обращение к истокам. Разумеется, последняя опера Верди занимает исключительное положение в его наследии, но и здесь композитор не прощается с идеей финала concertato. Напротив, Верди будто возвращается к истокам этой традиции — жанру оперы buffa.

Вопреки обыкновению, в переписке по поводу либретто больше всего обсуждался не центральный, а заключительный финал. Однако в этом обсуждении примечательна реакция Верди на первый сценарий Бойто, по которой сразу определяется роль центрального финала (2-я картина II акта): «... Могу только повторять: великолепно, никто не мог бы сделать его лучше, чем Вы. Жаль только, что интерес (и это не Ваша вина) не идет по нарастающей до конца. *Кульминационной точкой является финал второго акта* [курсив мой. — *А. Л.*]; и появление физиономии Фальстафа среди белья и т. д., и т. д., это действительно комическая задумка. Боюсь также, что последний акт, несмотря на присутствие фантазии, станет тривиальным, со всеми этими маленькими номерами, песнями ариеттами, и т. д., и т. д. ... Вы сводите количество свадеб к двум! Все же лучше, поскольку только они тесно связаны с основным сюжетом»[263]. Последний акт —

[262] Письмо Верди к Дж. Рикорди от 10 февраля 1892 г. [Верди, 1973, с. 271–272].
[263] Письмо Верди к Бойто от 6 июля 1889 г. [Цит. по: Budden-3, p. 421].

наиболее проблемный в комическом жанре, что является общей тенденцией, как замечает Бойто, даже у таких драматургов, как Гольдони, Мольер, Бомарше и такого композитора, как Россини[264]. Верди смущала двойная свадьба в заключительном финале, которая, по мнению композитора, снижала бы внимание зрителя и отвлекала бы его от главного персонажа. Бойто оставался тверд: «Свадьбы необходимы, — писал он 12 июля 1889 года; — без свадьбы не может быть счастья (только не говорите этого синьоре Джузеппине, иначе она опять начнет говорить, что мне пора жениться), и Фентон с Нанеттой должны пожениться. Мне нравится их любовь; она позволяет сделать всю комедию более свежей и соединить ее воедино. Эта любовь должна оживлять все так сильно и так постоянно, что я почти склонен вырезать дуэт двух влюбленных. В каждой ансамблевой сцене эта любовь присутствует на свой особый манер... во второй части первого акта, во второй части второго, и в первой и второй частях третьего. Поэтому бессмысленно заставлять их петь настоящий дуэт. Даже без дуэта их партия будет очень эффектной: фактически, даже больше, чем с дуэтом. Я не могу в полной мере объяснить это. Это, как декоративная обсыпка на пироге, окропляет всю комедию счастливой любовью, не концентрируя ее в одной точке» [The Verdi-Boito correspondence, p. 144].

Хотя Бойто планировал закончить в сентябре первый акт, а в октябре — второй, когда в начале ноября он прибыл в Сант-Агату, при нем были только два акта. К этому времени он изменил вторую часть II акта, сократив те реплики Алисы, которые могли привести к ослаблению интриги в III акте («Содержание сцены Алисы, как мы решили это в Милане, больше не удовлетворяет меня. Здесь есть дефект, и вот в чем: если Алиса разъясняет детали шутки, шутка теряет интерес»[265]). 30 октября 1889 года Бойто писал Верди: «... Я приеду в следующий понедельник (4 ноября), и если второй акт еще не будет завершен, я закончу его в

[264] Письмо Бойто к Верди от 7 июля 1889 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 140]. Тем самым объясняется тенденция постепенного сокращения III акта в структуре комической оперы: он становился все короче, зачастую соединяясь со II актом.
[265] Письмо Бойто от 30 октября 1889 г. [The Verdi-Boito correspondence, p. 150].

течение недели в Сант-Агате. Этим актом владеет дьявол, и если Вы прикоснетесь к нему, обожжете пальцы» [The Verdi-Boito correspoence, p. 150].

17 марта 1890 года Верди сообщает Бойто: «Первый акт завершен без каких-либо изменений, весь текст — так, как Вы его дали. Верю, что то же случится со вторым актом, за исключением нескольких купюр в pezzo concertato, как Вы сами предложили. Мы не будем говорить о третьем, но я не думаю что там будет много переделок» [Цит. по: Budden-3, p. 426]. Бойто подтверждает купюры в concertato: «... Вы можете перекраивать пьесу по своему желанию без лишних церемоний. В перипетиях ансамбля невозможно предвидеть требования музыки, хотя для строк лучше быть полностью подчиненными»[266]. Примечательно, что оба автора с совершенной определенностью обозначают ансамбль второй картины II акта как pezzo concertato, хотя этот раздел, будучи напрочь лишенным обычной устойчивости, настолько не похож на аналогичные разделы в других операх, что на слух узнать о его присутствии почти не представляется возможным.

Изменения, которые Верди внес в текст Бойто, ограничились несколькими сокращениями: двенадцать строк Квикли и по две у Алисы и Фальстафа (в финале). Во время подготовки к премьере Верди уделял немало внимания исполнению: «Сцена во время 2-го финала должна быть почти совершенно пустой для того, чтобы ничто не мешало действию, и для того, чтобы были четко видны все три группы действующих лиц: те, что у ширмы, те, что у корзины, и те, что у большого окна»[267]. То, с какой скрупулезностью относился Верди к исполнению оперы во всех деталях, демонстрируют постановочные пометки в партитуре. Так, в конце финала II акта следует указание: «…быть очень внимательными к падению корзины и появлению людей — Patatrac» [См.: Budden-3, p. 438][268].

---

[266] Письмо Бойто к Верди от 20 марта 1890 г. [Цит. по: Budden-3, p. 426].
[267] Письмо Верди к Дж. Рикорди от 18 сентября 1892 г. [Верди, 1973, с. 275].
[268] Примечательно, что после обеих сцен I акта значится точная продолжительность времени — 14 минут и 14,5 минут. Верди заботит даже выбор хормейстера, о чем он пишет Бойто 29 апреля 1891 г.: «.. Выбери хорошего хормейстера, который подчинен дирижеру, и чьей работой будет не только учить ноты, но также ассистировать в постановке под началом главного постановщика, также подчиненного дирижеру» [Цит. по: Budden-3, p. 430].

Несмотря на грандиозный успех премьеры, которая стала настоящим национальным торжеством, композитор понимал, что слабым местом оставался финал concertato. Переписка с Рикорди показывает те же проблемы, что с третьим финалом «Отелло». Через месяц после первого показа, 27 ноября 1892 года Верди писал: «Не знаю, в курсе ли ты, что на одной из оркестровых репетиций, на которой я присутствовал, я был настолько неудовлетворен финалом concertato, что собрал всех артистов вместе и сказал: “Эта пьеса [pezzo concertato] не будет такой; либо вы должны исполнить ее более спокойно и полностью sotto voce, располагаясь отдельными группами, либо она должна быть вырезана или изменена”. Никто не сказал ни слова, но то, что сказал я, не произвело хорошего впечатления, так что они могли сообщить об этом вам. Следующим вечером они исполнили ее лучше, и больше ничего не было сказано. Но на спектаклях я заметил, что на сцене этот ансамбль длинный, и слишком очевидный pezzo concertato. Я хотел изменить его в Милане, но у меня ни разу не было ни одного спокойного часа. Я говорю “изменить”, потому что я совершенно против купюры. Вырезать целый раздел все равно, что отрезать руку, живот, две ноги и т. д. В пьесах, которые задуманы как слишком большие, частичные купюры рано или поздно производятся, но это всегда рождает монстра; тело без головы или без ног. В concertato было бы проще сделать купюру и перейти прямо к “dolci richiami d’amor”, но музыка не останется нетронутой, она потеряет красоту. Я переписал шесть тактов, и теперь ансамбль укорочен на десять тактов. Отправлю ее завтра. Я бы хотел исполнить ее до того, как закончатся показы в La Scala» [Цит. по: Budden-3, p. 438–439]. 8 марта 1893 года Верди все еще не был уверен в правомерности внесенных изменений: «В театральном отношении это лучше, в музыкальном — не знаю... в любом случае, пьеса не теряет ни живота, ни ног. Делай с ней что хочешь. Посмотри вместе с Маскерони и Бойто; фактически, Бойто должен будет подогнать несколько строк. Певцы знают, что я был не в восторге от этого фрагмента; потому они не будут возражать против явки в репетиционный зал на полчаса раньше. Я сам там буду; во всяком случае, извести меня за полчаса, и я примчусь со скоростью почтовой лошади...» [Цит. по: Budden-3, p. 439].

В центральном финале «Фальстафа» впервые собираются вместе все участники действия и впервые появляется хор[269]. Картина соответствует 3-й сцене III акта комедии Шекспира, правда, момент выбрасывания корзины у Шекспира отсутствует. Н. И. Дегтярева выявляет интересную закономерность структуры оперы: «…в первой картине каждого из трех актов преобладают монологи и диалоги, во второй — крупные ансамбли; соответственно этому первые картины отличаются большей дробностью, вторые — большей слитностью (тематической и структурной), которая нарастает к концу картины» [Дегтярева, 2015-1, с. 42]. В этой закономерности, по мысли ученого, «сказывается претворение традиций финалов оперы-буффа, которая придает композиции “Фальстафа” необходимую устойчивость и компенсирует калейдоскопичность развертывания музыкальной формы» [Там же, с. 45].

В доме Форда Алиса, Мэг, миссис Квикли и Нанетта, опечаленная намерением Форда выдать ее за доктора Кайюса, готовятся проучить Фальстафа. «Любовное свидание» Алисы и Фальстафа прерывает весть о приближении Форда. Кумушки прячут Фальстафа за ширмой, тем временем ревнивый муж в компании Кайюса, Бардольфа и Пистоля обыскивает весь дом (tempo d’attacco). В нужный момент дамы успевают перепрятать гостя в бельевую корзину, а Форд и его приспешники, услышав шум за одной из ширм, нетерпеливо ожидают разоблачения предателей (pezzo concertato). К изумлению мужчин за ширмой оказываются Нанетта с Фентоном. Пользуясь общей суматохой, кумушки вытряхивают все содержимое корзины в воды Темзы (tempo di mezzo).

Если применять традиционную терминологию la solita forma в контексте более чем нетрадиционного финала, получается, что большую часть картины занимает tempo d’attacco. В этом разделе можно выделить следующие эпизоды:

[269] Орджоникидзе особенно выделяет эту картину, называя ее «лучшей в опере»: «В ней резче, чем в других эпизодах произведения, проступают на поверхность черты возрожденной оперы-буфф и реформаторские идеи Верди. На финал этой картины падает первая драматическая кульминация оперы, и в ней композитор достигает максимума музыкальной выразительности» [Орджоникидзе, с. 289].

I. Подготовка к встрече Фальстафа; II. Любовное свидание; III. Появление Форда; IV. Дуэт Нанетты и Фентона (схема 49).

Первый эпизод объединен двумя оркестровыми темами. Открывает картину стремительный бег струнных, живо передающий веселую суету, царящую на сцене (пример 160). Интонационно тема производна от первой темы 2-й картины I акта, представляя ее новый метрический вариант. Вторая тема, в которой к струнным присоединяются гобой и фагот, с форшлагами и трелями в каждом звене нисходящей секвенции, поистине комична (пример 161). Этот эффект усиливается демонстративным двойным контрапунктом во втором проведении.

Обе темы на протяжении эпизода будут подвергаться интенсивному развитию, образуя подвижный фон для прочих музыкальных событий картины. В этом эпизоде таких событий два — рассказ миссис Квикли и соло Алисы, переходящее в миниатюрный терцет Алисы, Мэг и миссис Квикли. Вокальную манеру действенных моментов финала, как и всей оперы, Бадден определяет как «не чисто лирическую, не чисто декламационную, не исключительно вокальную по природе, но и не инструментальную, не строго периодичную, не свободно развивающуюся, но представляющую собой индивидуальный сплав всего» [Budden-3, p. 486–487]. Богоявленский обозначает ее как «комедийную певческо-речевую интонацию, гибко и разнообразно изменяющуюся в соответствии с развертыванием действия и характером образов комедии». Дальше ученый пишет: «В вокальных партиях оперы Верди возродил старинный принцип построения мелодии на интонационно-ритмической основе комедийной речи. Мелодии рождаются из драматически действенного произношения слова, фразы изменяются в зависимости от развертывания действия — именно действия, а не ситуации, диалога, и не состояния. И думается, что по исполнительски-импровизационной природе “Фальстаф” — музыкальный “наследник” комедии дель арте, а не итальянской оперы-буффа» [Богоявленский, 1964, с. 158–159]. Безостановочному бегу первой темы контрастирует рассказ миссис Квикли, своим началом напоминающий рассказ Феррандо из I акта «Трубадура». Если музыкальный материал соло Квикли включает в себя реминисценции мотивов из

сцены с Фальстафом в 1-й картине II акта, то основная тема соло Алисы в ансамблевом варианте предвосхищает терцет кумушек из заключительного финала оперы (пример 162).

При всей оригинальности замысла «Фальстафа», исследователи творчества Верди выявляют опору на типичную структуру la solita forma в различных сценах оперы. Бадден указывает на монолог Фальстафа о чести в I акте с медленным разделом и «stretta», Дж. Хепокоски — на дуэт Фальстафа и Форда. Автор диссертации об оперных условностях в «Фальстафе» Дж. С. Ла Роза идет дальше, выявляя закономерности la solita forma, например, в начале 2-й картины, а именно, в чередовании действенных и статичных (рассказ Куикли, соло Алисы) зон [La Rosa, p. 28–35][270].

Во втором эпизоде tempo d'attacco главенствует Фальстаф. Свидание начинается серенадой, напеваемой Фальстафом под аккомпанемент гитары Алисы. Фрагменты серенады чередуются с диалогами преувеличенно томного характера, которые сменяются рассказом Фальстафа о своей юности, когда он был стройным пажом — соло, имевшее большой успех уже при первом исполнении. Бадден называет его «самой короткой оперной арией» и сравнивает с арией Дон Жуана «с шампанским», отмечая при этом, что «даже Моцарт, с его непревзойденной способностью вмещать целые тома содержания в узкие рамки, никогда не сочинял самодостаточный номер продолжительностью в полминуты» [Budden-3, p. 492]. Орджоникидзе, в свою очередь, проводит параллель с моцартовским Керубино [Орджоникидзе, с. 292].

Третий эпизод отмечен еще двумя оркестровыми темами. Первая из них (тема c), сопровождающая сообщение миссис Квикли о приближении Мэг, излагается унисоном струнных в стремительном легком движении, вторая же (тема d), наиболее драматичная во всей картине, изложена в полифонической

[270] Рассматривая начало картины как самостоятельную структуру, автор считает точкой отсчета собственно финала выход Фальстафа. В таком случае соотношение разделов по продолжительности становится более пропорциональным. Однако и дальше продолжается чередование более и менее статичных эпизодов, которое можно «притянуть» к структуре la solita forma. В пользу единства всей картины свидетельствует и тот факт, что оркестровая тема, объединяющая разделы, окружающие pezzo concertato, производна от темы из первого эпизода картины.

фактуре (примеры 163, 164). Еще одна тема (тема е), исполняемая только вторыми скрипками, но в том же легком штрихе, предваряет выход Форда, будучи вариантом второй темы начального эпизода картины (пример 165). Главными событиями этого эпизода являются сцена укрытия Фальстафа в бельевой корзине и лирический дуэт Нанетты и Фентона. При сохранении пульсации, дуэт высвечивается за счет оркестровки: голоса сопровождаются деревянными духовыми и валторнами, у струнных — лишь краткие подголоски.

Момент, когда Форд и Кайюс, услышав звук поцелуя за ширмой, полагают, что ими найден злодей-обольститель, становится началом pezzo concertato. «Все сюжетные линии второго акта, до сих пор порознь, или, во всяком случае, попеременно развивающиеся, — пишет Орджоникидзе, — сводятся в одну точку» [Орджоникидзе, с. 296]. Первое звено цепной формы, представляющее собой обмен краткими репликами Форда и доктора Кайюса, воспринимается как вступительное, даже в гармоническом плане представляя обыгрывание доминанты основной тональности раздела (C-dur, пример 166). Ритмическая структура вокальных фраз напоминает начало pezzo concertato первого финала «Симона Бокканегры» (1-я редакция, «Ella salva»). Во втором звене к продолжающемуся диалогу Форда и Кайуса добавляется дуэт вуикли и Мэг в имитационной фактуре, построенный на хроматической теме, родственной другим темам женских ансамблевых номеров оперы (пример 167), и одновременно включающейся в цепь мотивов, подготавливающих тему финальной фуги оперы.

После утверждения G-dur следует эпизод, в котором звучат жалобы Фальстафа, задыхающегося в корзине. В плане музыкальной структуры он представляет собой модулирующий переход к третьему звену (E-dur), где над общей «возней» парят партии Нанетты и Фентона в любовном дуэте. Очередной модулирующий ход приводит к заключительному звену в основной тональности. Здесь соединяются все планы, и впервые вступает хор. Ведущими вновь являются голоса Нанетты и Фентона, теперь исполняющие новую тему в октавный унисон (пример 168).

Именно последнее звено подверглось изменению при редактировании pezzo concertato после премьеры. В первоначальном варианте основная мелодия имела более широкое развитие с отклонениями в далекие тональности (As-dur, Ges-dur). Как отмечал сам Верди, было бы несложно просто исключить весь эпизод, но композитор изловчился сохранить его, сократив на 10 тактов. Среди других тематических линий выделяются реплики Мэг и Квикли с темой из второго звена. Примечательно завершение раздела — здесь нет точки, нет и резкого вторжения нового материала. Звучание ансамбля будто истаивает в шепоте персонажей. Pezzo concertato завершается в тот момент, когда ревнивый муж обнаруживает за ширмой вместо Фальстафа Нанетту и Фентона.

В отличие от большей части pezzi concertati, в которых при всей конфликтности ситуаций зачастую происходит сближение и соединение участников (лирическое обобщение — groundswell), если не в повторяющемся звене, то, по крайней мере, в кадансе, здесь автономность трех групп сохраняется вплоть до последних тактов. В tempo di mezzo возвращается пятая оркестровая тема tempo d'attacco (тема e). После выбрасывания корзины с Фальстафом звучит помпезное оркестровое заключение в героически-торжествующем C-dur[271]. Разумеется, этот финал решен без stretta. В сравнении с другими операми Верди, структура concertato в «Фальстафе» достаточно прозрачна. Любопытно то, что децимет не воспринимается как музыкальная доминанта картины. Даже несмотря на относительно спокойный темп (Andante), погружения в область «чистой» музыки, что является одной из функций этого раздела, не происходит.

[271] В поисках la soita forma Ла Роза последовательно рассматривает различные варианты аналогов stretta; одним из них, по мнению автора, является раздел Allegro come prima (ц. 66), где устанавливается относительно устойчивый тематизм. Однако сам факт того, что здесь звучит материал tempo d'attacco, утверждает аналогичность функции данного раздела. Далее исследователь указывает на оркестровое заключение (ц. 70), тут же отвергая свою гипотезу, поскольку раздел этот слишком краток и лишен вокальных партий [La Rosa, p. 94–96]. При этом автор приводит любопытное замечание С. Хебнера (*Huebner S.* Configurations musico-dramatiques dans les grands operas de Jules Massenet: Reflets français de modèles italiens // L'Opéra en France et n Italie / ed. Hervé Lacombe. Paris, 2000. P. 123–133) о том, что отсутствие очевидной stretta является чертой, присущей многим финалам французских опер, таких как «Полиевкт» Гуно (I, 1878), «Искатели жемчуга» Бизе (II, 1863), «Король Лахорский» (I, 1877), «Иродиада» (II, 1881), «Сид» (II, 1885), «Маг» (II, 1891) Массне.

Центральный финал «Фальстафа» заставляет вспомнить цитированное выше определение, данное Да Понте финалам оперы buffa [См.: Глава 1, с. 24]. Действительно, речитативы практически отсутствуют, зато разнообразно представлены другие оперные формы — ариозо, терцет, серенада, песня, дуэт.

В традициях моцартовской «Свадьбы Фигаро» финал построен по принципу увеличения числа участников от квартета до децимета с хором. При этом Ла Роза усматривает в структуре финала трехчастность за счет возвращения одной из тем tempo d'attacco в tempo di mezzo. Ссылаясь на выводы С. Хебнера, утверждающего, что трехчастность характерна для финалов Бизе, Мейербера и Массне, Ла Роза выявляет влияние французской традиции [La Rosa, p. 98]. Однако повтор темы здесь не является полной репризой раздела. Идея неоднократного проведения краткой темы на протяжении финала скорее заставляет вспомнить Пиччини с его рондо-финалами. При этом техника работы с материалом в финале «Фальстафа» достигает поистине бетховенского уровня в создании масштабного целого из элементарных мотивов.

В отношении la solita forma центральный финал «Фальстафа» представляет собой абсолютный переворот. Связан он с драматической функцией pezzo concertato. Со времен россиниевских опер buffa этот раздел, нередко именуемый «ансамблем оцепенения», представлял собой наиболее статичный эпизод сцены, момент реакции на неожиданный поворот сюжета. В финале «Фальстафа» есть событие, идеально соответствующее точке начала pezzo concertato — обнаружение за ширмой Нанетты и Фентона. Верди буквально переворачивает все с ног на голову, помещая pezzo concertato перед этим разоблачением. В итоге статичный по природе раздел оказывается предельно насыщенным движением. Вместо обстоятельной реакции на явление, он представляет собой активную его подготовку и нетерпеливое ожидание. Таким образом, с одной стороны, Верди совершает экскурс в итальянские оперные традиции конца XVIII века, в другой — разрушает одну из самых устойчивых традиций XIX века.

Заключение

В мире оперных форм финал занимает особенное положение, выделяясь не только своими масштабами, но и сложностью музыкально-драматической организации. Большой финал как промежуточный итог оперы, выполняющий роль разделения и завершения, представляет узловой момент общей формы. По функциональной значимости зону оперного финала можно сравнить с зоной гармонического каданса, который Б. В. Асафьев образно связывает с «самой мускулистой сферой интонаций» [Асафьев, 1971, с. 94]. И путь становления финала подобен истории каданса. «История развития совершенного каданса как формулы, впитывавшей в себя сопряжения, существенные и характерные для всей системы звукоотношений ряда эпох, представляет собою важнейшую главу в эволюции музыкального формообразования, а эта эволюция в свою очередь в свете динамического учения о музыкальных формах оказывается длительной борьбой за максимально интенсивное заполнение все увеличивающегося расстояния “пробега” между точкой отправления и точкой восстановленного равновесия путем использования энергии звукосопряжения и тяготения», — пишет исследователь [Там же, с. 59]. Если в каданс раньше всего внедрялись новые элементы гармонического языка, то, продолжая аналогию, можно утверждать, что завершающий раздел акта стал «двигателем прогресса» в процессе эволюции оперы. Сформировавшись в недрах оперы buffa, финал уже в XVIII веке обозначил кульминационную зону оперного спектакля, в которой музыкальная и драматическая составляющая предельно сближались, рождая единое целое. В рамках номерной структуры именно в финалах членение на замкнутые формы уступало место сквозному музыкальному развитию. Это значение финал, в первую очередь центральный финал оперы, сохранил и в XIX веке. Более того, именно в романтической опере большой финал ознаменовал собой кульминационное скрещение противоборствующих сил. В 1820–30-е годы сложился ряд характерных сюжетных, драматургических и сценических признаков большого финала в серьезной опере:

- участие главных действующих лиц;
- стремительные повороты в развитии сюжета (разоблачения, открытие тайных фактов, неожиданное появление персонажей);
- ситуация празднества (свадьба, помолвка, торжественная встреча) или публичной церемонии (коронация, суд, казнь, государственный совет).

В плане музыкально-драматической организации XIX век принес новые принципы построения финальных сцен (картин). На смену цепной форме финала оперы buffa пришла la solita forma, определившая строение и сольных, и ансамблевых форм итальянской оперы эпохи романтизма. Наиболее полное описание этой структуры содержит труд исследователя творчества Верди А. Базеви, изданный в 1859 году. Зачатки подобной модели обнаруживаются уже у композиторов переходного времени (Майра, Дзингарелли), а ее окончательное становление происходит в операх Россини. Универсальная в своей гибкости россиниевская структура, истоки которой обнаруживаются и в итальянской (опера buffa), и во французской (tragédie lyrique) традициях, стала идеальной канвой для построения финала как многосоставной сцены, замыкающей акт. В свою очередь, Россини утверждает две модификации четырехчастного инварианта — более камерную, которая будет характерна для итальянской мелодрамы bel canto («Сорока-воровка», 1817), и расширенную версию во французском духе, предполагающую церемониальные сцены с участием хоровых масс («Моисей и Фараон», 1827).

С самого начала в проекции на финалы традиционная трехчастная (в ариях) и четырехчастная (в дуэтах) форма усложнялась дополнительным вводным разделом, чаще всего в виде хора. Этот процесс получил развитие в операх 1830–1840-х годов. Событийность финалов достигала столь высокой концентрации, что это не могло не сказаться на общей структуре. Некогда однородный первый раздел la solita forma (tempo d’attacco) стал включать в себя дополнительные ансамблевые или сольные формы и связующие разделы, так что в итальянской опере масштабы финала как зоны сквозного развития становились все более значительными. Параллельно идея крупной ансамблевой сцены в качестве

центрального финала укоренилась в Париже, прежде всего в жанре большой французской оперы, а в дальнейшем и в контексте лирической оперы. Немецкая опера также не избежала влияния идеи центрального финала: подобные массовые финалы с развитыми ансамблями есть не только в «Геновеве» Шумана, но и в дрезденских операх Вагнера («Тангейзер», «Лоэнгрин»).

В итальянской опере самый значительный этап эволюции центрального финала как музыкально-драматургической формы связан с творчеством Верди. Композитор бережно относился к ставшему в 1830-е традиционным атрибуту итальянской оперы и его типовой структуре (об этом красноречиво свидетельствуют его письма к Пиаве и Сомма) и создал финальные сцены с той или иной степенью опоры на la solita forma во всех своих операх, кроме «Риголетто» и «Силы судьбы». Таким образом, путь развития центрального финала у Верди охватывает все его оперное творчество, то есть более 50 лет — с 1839 по 1893 годы. К концу XIX века немногие композиторы сохраняли связь с этой традицией, среди наиболее известных образцов можно назвать «Джоконду» Понкьелли. И хотя отсвет многоплановой сцены внутреннего финала видится в «Богеме» Пуччини, а грандиозная массовая картина с драматической кульминацией в центре получит самое захватывающее воплощение в «Турандот», финал concertato в строгом смысле завершает свое развитие вместе с оперным творчеством Верди. В XX веке центральный финал напоминает о себе лишь в качестве модели для неоклассицистских переосмыслений в фарсовых ситуациях, причем самые яркие примеры представлены в операх русских композиторов — в «Похождениях повесы» Стравинского («стретто-финал», 2-я картина III акта) и «Мертвых душах» Щедрина («Бал у губернатора», II акт).

В общей сложности Верди создано порядка трех десятков сцен и картин, которые могут рассматриваться как центральные финалы — с учетом разных редакций и «многофинальных» опер, таких как «Набукко», «Аттила», «Макбет», «Сицилийская вечерня». При этом выделить единую линию эволюции музыкально-драматургической структуры финала concertato в операх Верди не представляется возможным — не раз после новаторских решений композитор

возвращался к более традиционной модели, включающей броскую stretta. Пристрастие Верди к шумным эффектам порой становилось мишенью для критики — достаточно вспомнить описание А. Н. Серовым финала «Сицилийской вечерни». Однако, как отмечает Ж. де Ван, внимание к эффектам является нетъемлемой чертой «человека театра», каким считал себя Верди[272]. Исследователь приводит в пример Моцарта, который также не пренебрегал подобными эффектами, о чем свидетельствует его высказывание по поводу первого финала «Похищения из сераля»: «Чем больше шума, тем лучше, и чем короче, тем лучше — так публика не успеет остыть перед аплодисментами»[273].

И все же, не столь заметная при рассмотрении опер одного периода, эволюция в понимании центрального финала оказывается почти невероятной, если сопоставлять первые опыты композитора с его последними работами. Ранние оперы Верди в центральных финалах демонстрируют прямую преемственность с россиниевскими образцами. Об этом свидетельствуют и прозрачность четырехчастной структуры, и обращение к фактуре ложного канона в pezzo concertato, и прием россиниевского crescendo в stretta. В «Оберто» Верди даже придерживается тональной замкнутости финала, что было типично для Россини и от чего стали отказываться уже Беллини и Доницетти. Правда, к приему тематических перекличек между tempo d’attaco и tempo di mezzo, характерных для россиниевской la solita forma, Верди не обращается даже на раннем этапе.

Однако следование традиционной схеме построения центрального финала не является безусловным для Верди. Уже в 1842 году композитор предпринимает свой первый эксперимент, завершая второй финал «Набукко» не общей stretta, а развернутым соло главного героя. Этот ранний пример весьма показателен для Верди, ведь в дальнейшем именно заключительный раздел la solita forma станет для композитора зоной наиболее смелых новаций. Процесс обновления структуры

---

[272] Когда «Фальстаф» был показан в Риме в 1893 г., представители музыкального комитета пришли высказать свое почтение «величайшему композитору» страны. Верди же перебил их со словами: «Нет, нет, не называйте меня великим композитором, я человек театра». Ж. де Ван. пересказавший эту историю, ссылается на И. Пиццетти (*Pizzetti I.* Giuseppe Verdi maestro di teatro // Bollettino quadrimestreli di Studi Verdiani.Vol 1. № 2. Parma, 1960. P. 761) [См.: Van, p. 12].

[273] Письмо Моцарта к отцу от 26 сентября 1781 г. [Цит. по: Ibid., p. 15].

за счет отказа от самого формализованного из разделов типовой структуры, в котором обязательным элементом было наличие одной или двух основных тем, чередующихся с хоровым ритурнелем, с обязательной репризой и неизменной кодой в ускоренном темпе, шел очень постепенно, но неуклонно. В 1840–1850-е композитор будто намеренно чередует традиционный вариант финальной структуры со stretta с более свободными решениями, но после 1857 года («Симон Бокканегра», 1-я ред.) окончательно прощается с этим разделом.

В творчестве Верди можно выделить различные сценарии ухода от типизованной stretta:

- сольное завершение акта («Набукко»);
- кода в виде реминисценции важнейшей темы pezzo concertato («Двое Фоскари»);
- завершение финала драматичной сценой с новым сюжетным поворотом («Луиза Миллер», «Симон Бокканегра» во 2-й ред., отчасти «Отелло»);
- завершение финала разделом pezzo concertato («Макбет», «Травиата»);
- замена stretta масштабным заключительным разделом, наделенным функцией обрамления за счет репризы материала начальных разделов финала («Дон Карлос», «Аида»).

Таким образом, композитор сознательно идет на риск, предлагая зрителям новый виток драматического развития или долгое лирическое осмысление произошедшего вместо ожидаемой бравурной stretta, позволявшей солистам продемонстрировать блестящий вокал, а хору и оркестру динамическую мощь, и помпезного каданса, провоцировавшего гром аплодисментов в конце акта. Разумеется, подобные новаторские решения созревали в творчестве Верди постепенно, так что композитор обращается к рискованным экспериментам, уже заработав достаточный авторитет и славу.

Начальную зону финальной структуры тоже можно считать зоной новаций Верди. Правда, здесь он выступает продолжателем тенденций, которые проявились уже у Беллини и Доницетти, а именно — постепенного расширения

первого раздела не только за счет вступительного хора, но и за счет внедрения дополнительных образований перед общим ансамблем. В финалах Верди нередко присутствуют достаточно развитые сольные и ансамблевые формы. Наиболее ранним из подобных примеров может служить первый финал «Эрнани» с каватиной Сильвы. В дальнейшем усложненные структуры начальных разделов характерны для финалов «Макбета» с ариозо Макдуфа в I акте, brindisi Леди Макбет и приступами галлюцинаций Макбета во II акте; второго финала «Битвы при Леньяно» с дуэтом Арриго и Роландо, когда весь оперный акт, по сути, оказывается финалом, будучи построенным по принципу сквозного развития. Размахом отличаются начальные разделы второго финала «Травиаты», в которых, наряду с большой ролью декоративной составляющей сцены бала (хоры), велико значение драматичных эпизодов (карточная игра, объяснение Виолетты и Альфреда). Особенное значение и масштабы первые разделы финалов получают в поздних операх Верди, начиная с «Дона Карлоса».

Важнейшим разделом финала в музыкальном отношении и самой неотъемлемой его частью является pezzo concertato. Именно этот раздел, где действуют в первую очередь музыкальные принципы организации, претерпел наиболее интересную эволюцию в операх Верди. Причем в данном случае нестандартный подход к решению проблемы concertato проявился с первых шагов композитора в оперном жанре. И хотя в 1840-е Верди периодически обращался к строфической форме и даже к россиниевскому приему ложного канона («Набукко», «Стиффелио»), гораздо чаще в финалах его опер возникали иные варианты музыкальной организации лирического ансамбля. Уже в первой опере Верди ансамбль написан в трехчастной форме вместо более традиционной строфической или двухчастной, культивировавшейся Беллини и Доницетти. А в опере «Король на час» Верди строит медленный ансамбль на основе нескольких мелодических образований. Таким образом, с самых первых опер Верди стремится уйти от статики строфической формы, господствовавшей в concertati его предшественников. Цепной принцип организации ансамбля становится наиболее распространенным в операх Верди, являясь счастливым следствием

свойственной композитору мелодической щедрости. При этом Верди не отказывается и от приемов, найденных его предшественниками, а именно, лирического обобщения в виде двукратно проведенного дополнительного построения, получившего наименование groundswell. Главными тенденциями pezzi concertati вердиевских финалов являются:

- обострение противопоставления контрастных эмоций в рамках лирического раздела, достигаемое за счет усложнения фактуры многоголосного ансамбля солистов, к которым нередко присоединяется несколько хоровых групп;
- усиление мелодического рельефа, когда pezzi concertati наделяются запоминающимся лирическим тематизмом.

Обе тенденции достигают своей кульминации в большом финале «Отелло», где драматическая идея и стремление к яркому мелодизму вкупе с постоянным музыкальным развитием привели к рождению грандиозного музыкального целого, симфонического не только по масштабам, но и по качеству сопряжения материала. Правда, зерна симфонического мышления в смысле интонационной взаимосвязи элементов присутствовали в финалах Верди задолго до «Отелло». Об этом свидетельствуют и мотивные связи в первом финале «Ломбардцев», и прорастание важнейшей темы первого финала «Макбета» на протяжении всего акта, и предвосхищение лирических тем заключительных финалов в concertati центральных финалов «Луизы Миллер» и «Аиды».

В финалах сказалась как опора Верди на итальянские формы, так и его обращение к инонациональным, а именно — французским традициям. Действительно, гранд-финалы «Дона Карлоса» и «Аиды» со всей отчетливостью демонстрируют такие признаки большой французской оперы, как наличие религиозно-политического конфликта, особенное значение церемониальности, использование грандиозных составов, включающих несколько хоров, и тематические реминисценции. При этом мотивная работа и идея симфонизация оперы, обычно связываемые с немецкой традицией, также заметно сказались именно в финальных сценах.

Центральные финалы опер Верди являют собой столь обширный материал, что неизбежно порождают соблазн классификации. Так, в общем плане все финалы можно разделить на два вида: сцены, представляющие итог развития акта, и самостоятельные картины. Что касается лирических разделов (pezzi concertati), то здесь водораздел пролегает между ансамблями, которые открываются tutti, коллективной реакцией на событие, и ансамблями с ведущей ролью сольного начала. Именно второй тип постепенно будет становиться преобладающим, вплоть до таких явлений, когда pezzo concertato вырастает из монолога протагониста, как в финале I акта «Симона Бокканегры» (2-я ред.). Как известно, любая классификация в искусстве чревата формализмом и уязвима. Но на определенном этапе наличие пусть даже весьма условной систематизации может стать трамплином для дальнейших исследований. Возможно, недостаточная изученность проблемы музыкально-драматургической формы больших финалов оправдает рабочую классификацию, представленную в Приложении 5.

Выстроенное в хронологическом порядке рассмотрение финалов Верди нельзя расценивать как прогрессирующий путь к конечной вершине. Каждый период творчества принес свои непревзойденные достижения. Так, в 1840-е, наряду с новаторской во многих отношениях партитурой «Макбета», в плане решения центрального финала настоящие откровения обнаруживаются в операх менее известных — в частности, в «Двух Фоскари». Оригинальностью идеи при невероятной драматической убедительности отличается и финал «Битвы при Леньяно». В 1850-е жемчужины среди финалов совпадают с общепринятой оценкой произведений Верди — это «Трубадур» и «Травиата». Начиная с «Дона Карлоса» каждый центральный финал может рассматриваться как самостоятельный шедевр.

В целом, как ни парадоксально, ретроспективный взгляд на центральные финалы опер Верди демонстрирует выраженную тенденцию одновременно к усилению драматического напряжения и к росту значения чисто музыкальной составляющей. Кульминацией обеих тенденций становится финал III акта «Отелло». В этой опере Верди будто подводит итог развитию финала как

музыкально-драматургической формы итальянской оперы, но не прощается с ней. В своей последней опере Верди еще раз обращается к финалу concertato, но при этом будто возвращается к истокам, к жанру, в котором столетием ранее сформировался центральный финал, к опере buffa. Воскресив в «Фальстафе» ситуации и энергию старого жанра, в том числе идею ансамбля с постепенным увеличением количества участников, Верди продемонстрировал обновленный вариант центральной финальной сцены, разделы которой остроумно меняют функции, так что лирический ансамбль вместо оцепенения представляет напряженное ожидание развязки. Так композитор, не без ностальгии, подвел итог истории развития такой неотъемлемой части итальянской оперы XIX века, как finale centrale.

Путь Верди простирался от следования россиниевским образцам в ранних операх к энергичной работе с типовой схемой и постепенному преодолению некоторых ее закономерностей, наделению привычных разделов новым музыкальным содержанием, и, наконец, ироничному прощанию с идеей финала concertato в последней опере. Финал, метко описанный да Понте как род маленькой оперы, где «любая оперная форма возможна» [Цит. по: Gossett, 1971, p. 327], по сути, является квинтэссенцией основных принципов музыкальной драматургии Верди на каждом этапе его творческого пути, и рассмотрение финалов наглядно демонстрирует эволюцию композитора как драматурга, новизну его идей при сохранении верности национальным традициям.

Литература

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 534 с.

2. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1988. 608 с.

3. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 1. Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1983. 518 с.

4. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. 560 с.

5. *Альшванг А. А.* Забытая опера Верди («Битва при Леньяно» — «Осада Гарлема») // Советская музыка. 1946. № 5–6. С. 66–73.

6. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

7. *Асафьев Б. В.* Верди. Эскиз монографии // *Асафьев Б. В.* Избранные труды : в 5 т. Т. 4. М.: АН СССР, 1955. С. 207–238.

8. *Бархатова С. А.* Романтическая музыкальная драма bel canto // Музыкальная академия. 2003.№ 1. С. 111–117.

9. *Батюшков Ф. Д.* Дон-Карлос, инфант Испанский // Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей / Под ред. С. А. Венгерова. В 4 т. Т. 2. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 77–85.

10. *Богоявленский С. Н.* Автобиография (1937) // Архив СПбГК. Д. 20. Л. 45–52.

11. *Богоявленский С. Н.* Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.

12. *Богоявленский С. Н.* Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта и драматурга: дис. … канд. искусствоведения. Ленинград–Ташкент, 1940–1943. 392 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 288).

13. *Богоявленский С. Н.* Что нужно знать об опере «Отелло». Л.: ГАТОБ, 1933. 88 с.

14. *Брагинская Н. А.* Материалы к биографии С. Н. Богоявленского (Из петербургских архивов) // Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня

рождения. Воспоминания / Ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 247–279.

15. *Брагинская Н. А.* Телеграмма Джузеппе Верди Антону Рубинштейну (из фондов Петербургской консерватории) // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сборник статей к 200-летнему юбилею композиторов / СПбГК, Науч. Муз. б-ка; науч.-исслед. Отдел рукописей; сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2014. С. 150–159.

16. *Браудо Е. М.* История музыки (сжатый очерк). 2-е испр. и доп. изд. М.: Музгиз, 1935. 465 с.

17. *Браун Л.* Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 45–48.

18. *Бронфин Е. Ф.* Джоаккино Россини. М.: Советский композитор, 1973. 205 с.

19. *Бубчикова В. В.* Отзвуки Ренессанса и Барокко в духовной музыке Дж. Верди: к вопросу об эволюции стиля // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 38–43.

20. *Булычева А. В.* Сады Армиды: Музыкальный театр французского Барокко. М.: Аграф, 2004. 447 с.

21. *Вагнер Р.* Опера и драма // Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вс. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 262–493.

22. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.

23. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. М.: Музыка, 1959. 647 с.

24. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 352 с.

25. *Виноградова А. С.* Премьера на русской сцене «Манон» Массне: К истории сценической судьбы, или Причуды успеха // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 10–11. С. 36–60.

26. *Воротынцев П. И.* Феномен режиссерского сознания в творчестве Верди // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 11–1 (37). С. 41–45.

27. *Галь Г.* Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. Пер. с нем. М.: Радуга, 1986. 479 с.

28. *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. 2-е изд., перераб. и доп. / Научн. ред. Л. Г. Данько. СПб.: Композитор, 2005. 632 с.

29. *Головня В. В.* История античного театра. М.: Искусство, 1972. 400 с.

30. *Грумад Е.* В. Автографы Верди, Вагнераи Даргомыжского в архивах Петербурга // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сборник статей к 200-летнему юбилею композиторов / СПбГК, Науч. Муз. б-ка; науч.-исслед. Отдел рукописей; сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2014. С. 176–185.

31. *Гуков А. В.* Проблема выбора: Метаморфозы «Дон Карлоса» // Дон Карлос: буклет / Ред.-сост. Т. М. Белова, А. Макарова. М.: Большой театр, 2013. С. 59–72.

32. *Гуков А. В.* «Травиата»: форма и содержание, или театральные порядки и беспорядки // «Травиата»: буклет / Ред.-сост. Т. М. Белова. М,: Большой театр, 2012. С. 45–51.

33. *Гуков А. В.* Pur nel sonno il mio cor ti vedrà: Двойственная натура «Сомнамбулы» // Сомнамбула: буклет / Ред.-сост. Т. М. Белова. М.: Большой театр, 2013. С. 47–56.

34. *Данилевич И. И.* Поэтика финала в русской драматургии 1820–1830-х гг.: дис. … канд. филологич. наук. СПб., 2001. 282 с.

35. *Дегтярева Н. И.* «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия. СПб.: Скифия-принт, 2015. 51 с.

36. *Дегтярева Н. И.* О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). С. 62–74.

37. *Демина И. К.* Древний Египет в опере Дж. Верди «Аида» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 2. С. 152–158.

38. Дирижеры об опере // Дон Карлос: буклет / Ред.-сост. Т. Белова, А. Макарова. М.: Большой театр, 2013. С. 76–77.

39. *Драч И. С.* Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // Ars inter Culturas. 2010. № 1. С. 107–120.

40. *Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.

41. *Друскин М. С.* История зарубежной музыки. В 6 вып. Вып. 4. 6-е изд. М.: Музыка,1983. 528 с.

42. *Друскин М. С.* История зарубежной музыки. В 6 вып. Вып. 4. 7-е изд., перераб. / ред. В. В. Смирнов, А. К. Кенигсберг, Л. Г. Ковнацкая, Н. И. Дегтярева. СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра истории зарубежной музыки. СПб.: Композитор, 2004. 631 с.

43. *Друскин М. С.* Оперные идеалы Верди // Советская музыка. 1954. № 9. С. 57–66.

44. *Дубравская Т. Н.* Финал // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стб. 814–819.

45. *Д. Шен [Бушен А. Д.]* Верди и Бойто в работе над «Отелло» // Советская музыка. 1946. № 5–6. С. 56–65.

46. *Жесткова О. В.* Драматургический метод Э. Скриба в либретто опер «Немая из Портичи», «Роберт-Дьявол», «Густав III», «Жидовка» и «Гугеноты» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4–1. С. 52–57.

47. *Калентьева Н. В.* Значение двух авторских редакций оперы «Симон Бокканегра» в творческом наследии Верди: дипломная работа. Л.: ЛОЛГК, 1968. 87 с. Рукопись.

48. *Калошина Г. Е.* Бытовые жанры как феномен драматургии оперы в контексте её исторической эволюции // Бытовая музыкальная культура: история и современность. Тезисы докладов научной конференции / Ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д: РГК, 1995. С. 95–99.

49. *Кенигсберг А. К.* Верди и Вагнер: некоторые параллели // Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения. Воспоминания / Ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 114–122.

50. *Кенигсберг А. К.* О вторых редакциях опер Верди // *А. К. Кенигсберг.* Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 213–241.

51. *Кенигсберг А. К.* Оперы Верди на сцене постоянного итальянского театра в Петербурге // Русско-итальянские связи: сб. ст. / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2004. С. 73–103.

52. *Кенигсберг А. К.* Особенности драматургии Пуччини и зарубежная опера XX века // Вопросы современной музыки. Л.: Музгиз, 1963. С. 202–222.

53. *Кенигсберг А. К.* Романсы Джузеппе Верди. СПб., 2015. 40 с.

54. *Кенигбсерг А. К.* Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. Спб.: СПбГПУ, 2012. 277 с.

55. *Кенигсберг А. К.* Трактовка библейских сюжетов в итальянской опере XIX века // *А. К. Кенигсберг.* Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 133–145.

56. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.

57. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

58. *Кириллина Л. В* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.

59. *Копытова Г. В.* «Травиата»: автографы Дж. Верди и материалы о постановках оперы на русском языке в фондах Кабинета рукописей Российского института истории искусств // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сборник статей к 200-летнему юбилею композиторов / СПбГК, Науч. Муз. б-ка; науч.-исслед. Отдел рукописей; сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2014. С. 138–149.

60. *Корганов В. Д.* Верди: биографический очерк. М.: пар. скоропеч. нот П. Юргенсона, 1897. 84 с.

61. *Коровина А. Ф.* Итальянская опера первой половины XIX века в вузовском курсе истории музыки: к проблеме происхождения и трактовки термина opera semiseria // Музыкальное искусство и образование. 2015. № 4. С. 102–109.

62. *Кулешова Г. Г.* Композиция оперы. Минск: Наука и техника, 1983. 175 с.

63. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

64. *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Вып. 3. Л.: Музыка, 1976. 376 с.

65. *Левик С. Ю.* Предисловие переводчика // *Верди Дж.* Дон Карлос: опера в пяти действиях. Переложение для пения с фортепиано / Пер., вст. ст. С. Ю. Левика. М.: Музгиз, 1962. С. 5–7.

66. *Левик Б. В.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. 5-е изд. М.: Музыка, 1973. 494 с.

67. *Лейтес Р. Э.* Драматические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.

68. *Леопольд С.* Оперы Генделя / Пер. с нем. Т. Верещагиной. М.: Аграф, 2014. 464 с.

69. *Логунова А. А.* Вердиана С. Н. Богоявленского // MUSICUS. 2016. № 1 (45). С. 3–8.

70. *Логунова А. А.* К истории создания оперы Верди «Дон Карлос»: «сцена аутодафе» // Музыковедение. 2016. № 4. С. 34–38.

71. *Логунова А. А.* К проблеме музыкально-драматической формы финала в операх Дж. Верди (по материалам писем композитора) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 155–160.

72. *Логунова А. А.* «Набукко» Верди: к проблеме большого финала // Тенденции развития науки и образования. Сборник научных трудов, по материалам международной научно-практической конференции 31 марта 2016 г. Ч. 5. Самара: НИЦ «Л-Журнал», 2016. С. 14–15.

73. *Логунова А. А.* О новаторской трактовке финала в опере Верди «Двое Фоскари» // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Сборник материалов Международной научно-практической конференции Тагнрогского института имени А. П. Чехова / Науч. ред. Т. И. Карнаухова. Таганрог: Изд-во Таганорг. ин-та имени А. П. Чехова, 2017. С. 401–408.

74. *Логунова А. А.* Оперный финал как музыкально-драматическая структура: la solita forma и ее модификации // Музыковедение. 2015. № 8. С. 10–17.

75. *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... докт. искусствоведения. М., 2015. 469 с.

76. *Луцкер П. В.* «Танча» Я. Мелани и Дж. Я. Монильи: первый флорентийский опыт комической оперы // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 12–21.

77. *Луцкер П. В.* Il mondo della luna К. Гольдони и Б. Галуппи — новый мир оперы-буффа // Старинная музыка. 2015. № 1 (67). С. 19–25.

78. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: Гос. ин-т музыкознания, РАМ им. Гнесиных, 1998. 440 с.

79. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004. 758 с.

80. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 642 с.

81. *Льоренте Х. А.* Критическая история испанской инквизиции. В 4 т. Т. 2. М.: Соцэгиз, 1936. 554 с.

82. *Матвеева Е.* Грани вымысла // До н Карлос: буклет / Ред.-сост. Т. Белова, А. Макарова. М.: Большой театр, 2013. С. 29–39.

83. *Мартынов В. А.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.

84. *Михайлов А. В.* Поворачивая взор нашего слуха // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 853–870.

85. *Михайлова О. С.* Библейское повествование в итальянской опере первой половины XIX века («Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2014. 35 с.

86. *Михайлова О. С.* Принципы библейского историзма в опере Дж. Верди «Навуходоносор» // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 2 (39). С. 166–169.

87. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 634 с.

88. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1851–1900. Екатеринбург: Антерверт, 2012. 616 с.

89. *Мурсалова (Логунова) А.* А. О больших финалах в операх Джузеппе Верди: дипломная работа. СПб.: СПбГК, 2014. 147 с.

90. *Новоселова Е. Ю.* Художественный мир «больших опер» Э. Скриба — Д. Мейербера: Учеб. пособие. Ижевск, 2006. 90 с.

91. *Новоселова Е. Ю.* Шиллеровский «образ» Иоанны д'Арк на оперной сцене XIX века // Музыка. Искусства, наука, практика. 2015. № 4 (12) С. 51–63.

92. *Нюрнберг М. В.* Джузеппе Верди. 1813–1901: Краткий очерк жизни и творчества: Книжка для юношества. Л.: Музгиз, 1960. 126 с.

93. *Орджоникидзе Г. Ш.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 326 с.

94. *Панасюк В.* Опера Верди «Дон Карлос» во фрейдистских единицах // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 77–79.

95. *Пермякова Е. Е.* Комические оперы Д. Чимарозы 1780–90-х гг.: поэтика жанра и стилистика. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. РАМ им. Гнесиных. М., 2004. 28 с.

96. *Пискорский В. К.* Инквизиция // Энциклопедический словарь А. Ф. Брокгауза и И. А. Ефрона. Том XIII. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1894. С. 198–201.

97. *Плахотина Т. Ю.* «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 18 с.

98. *Плахотина Т.* Ю. Рождение шедевра: «Фальстаф» Верди в письмах и критических обзорах овременников // Музыкальная жизнь. 2011. № 4. С. 28–31.

99. *Плотникова О. М.* К проблеме интертекстуальности оперы Дж. Верди «Фальстаф» // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 73–78.

100. *Полуяхтова И. К.* Категория трагического в древнегреческой эстетике и музыкальной драматургии Джузеппе Верди // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 6–1. С. 429–434.

101. *Полуяхтова И. К.* Музыка и слово (к 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2013. № 2–1. С. 334–338.

102. *Попова М. Г.* Особенности финалов в повествовательной прозе Н. В. Гоголя // Cuadernos de Rusística Española. 2011. Nº 7. С. 137–148.

103. *Поспелова А. Ф.* Опера «Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio» Рамона Карнисера: к истории испанского музыкального театра первой трети XIX века // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 65–79.

104. *Поспелова А. Ф.* Отцы и дочери в итальянских операх semiseria (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3 (22). С. 146–163.

105. *Поспелова А. Ф.* Французская «опера спасения» как сюжетный источник итальянской оперы semiseria // Музыковедение. 2015. № 1. С. 51–58.

106. *Поспелова Р. Л.* Некоторые методы анализа тональной драматургии в романтической опере (на примере опер Дж. Верди) // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе: Сб. научн. трудов / Под ред. Г. В. Алексеевой. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. С. 34–46.

107. *Поцци Р.* Джузеппе Верди и итальянская музыка XX века (на примере творчества Л. Даллапикколы // Opera Musicologica. 2015. № 3. С. 37–55.

108. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки: музыкально-теоретическое исследование / В. В. Протопопов. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 420 с.

109. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. М.: Высшая школа, 1982. 487 с.

110. *Ручьевская Е. А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 396 с.

111. *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.

112. *Садыкова Л. А.* Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016. 216 с.

113. *Садыкова Л. А.* Стретта и кабалетта в операх seria Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // Музыковедение. 2014. № 1. С. 38–46.

114. *Садыкова Л. А., Жесткова О. В.* La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2016. № 5 (59). С. 3–16.

115. *Саккетти Л. А.* Верди: к столетней годовщине со дня его рождения / Л. А. Саккетти. СПб. : [б. и.], 1913. 24 с.

116. *Серов А. Н.* Избранные статьи. Т. 2 / А. Н. Серов. М. : Музгиз, 1950. С. 455–463.

117. *Слонимский С. М.* Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М., Л.: Музыка, 1964. 231 с.

118. *Собинов Л. В.* Верди в письмах // Советская музыка. 1952. № 6. С. 64–67.

119. *Соллертинский И. И.* Джузеппе Верди // *Соллертинский И. И.* Исторические этюды. 2-е изд. Л. : Музгиз, 1963. С. 223–235.

120. *Соловцова Л. А.* Джузеппе Верди. 3-е доп. и перераб. изд. М.: Музыка, 1981. 416 с.

121. *Сомов В.* А. Письма Джузеппины Верди и Арриго Бойто к Вере Рубинштейн // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сборник статей к 200-летнему юбилею композиторов / СПбГК, Науч. Муз. б-ка; науч.-исслед. Отдел рукописей; сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2014. С. 160–165.

122. *Стахевич А. Г.* Вокальное исполнительство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Киев: [б. и.], 1997. 272 с.

123. *Сусидко И. П.* Опера seria: генезис и поэтика жанра: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2000. 40 с.

124. *Тароцци Д.* Верди / Сокр. пер. с итал. И. Константиновой. М.: Мол. Гвардия, 1984. 352 с.

125. *Твердовская Т. И.* «Весталка» Спонтини: «лирическая трагедия» или «Gesamkunstwerk эпохи ампир»? // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. С. 1–8.

126. *Твердовская Т. И.* Серов, Спонтини и «идеальная опера» // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. ст. / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2004. С. 38–55.

127. *Тигранов Г. Г.* Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер «Риголетто» и «Отелло»): дис. … канд. искусствоведения. Л., 1940. 148 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 291).

128. *Тигранов Г. Г.* «Отелло» Дж. Верди / Г. Г. Тигранов // Очерки по истории и теории музыки. Сб. научных трудов и материалов Гос. научно-исследовательского института театра и музыки. Т. 2. Л., 1940. С. 154–222.

129. *Ферман В. Э.* Поздний Верди // Советская музыка. 1938. № 12. С. 42–55.

130. Филипп II. Энциклопедический словарь А. Ф. Брокгауза и И. А. Ефрона. Том XXXV [a]. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. С. 770–772.

131. *Хохловкина А. А.* Берлиоз. М.: Музгиз, 1960. 548 с.

132. *Хохловкина А. А.* Западноевропейская опера: конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.

133. *Цодоков Е. С.* Опера. Энциклопедический словарь. М,: Композитор, 1999. 592 с.

134. *Черкашина М. Р.* Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. К.: Муз. Украина, 1986. 152 с.

135. *Черкашина М.* Р. Становление // Советская музыка. 1990. № 8. С. 117–124.

136. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.

137. *Шавердян Р. А.* Мелодика Верди // Советская музыка. 1960. № 6. С. 94–101.

138. *Шиллер Ф.* Дон-Карлос, инфант Испанский // Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей / Под ред. С. А. Венгерова / Пер. М. Достоевского, с добавл. и испр. Ф. Д. Батюшкова. В 4 т. Т. 2. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 86–186.

139. *Широкова В. П.* Музыкальный театр Моцарта: учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2004. 54 с.

140. *Эсе Л.* Если бы Верди вел дневник… / Пер. Е. Силард-Айзатулиной. Будапешт: Корвина, 1966. 296 с.

141. *Alfieri V.* Filippo. Edizione electronica: http://www.e-text.it/, 2000. 41 p.

142. *Balthazar S. L.* Aspects of Form in the Ottocento libretto // Cambridge Opera Journal. Vol. 7. 1995. № 1. P. 23–35.

143. *Balthazar S. L.* Evolving conventions in Italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810–1850: Ph. D. diss. University of Pennsylvania, 1985. 595 p.

144. *Balthazar S. L.* Historical Dictionary of Opera. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013. 562 p.

145. *Balthazar S. L.* Mayr, Rossini, and the Development of the Early «Concertato» Finale // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 116. 1991. № 2. P. 236–266.

146. *Balthazar S. L.* Pacini, Giovanni // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v V. 18 // Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 860–866.

147. *Balthazar S. L.* The Forms of Set Pieces // The Cambridge Companion to Verdi / Ed. by S. L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 49–68.

148. *Balthazar S. L.* The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code // The Journal of Musicology. Vol. 7. 1989. № 4. P. 471–497.

149. *Bartlet C. E. M.* Grand opéra // New Grove Dictionary of Opera: in 4 v. V. 2 / Ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 1992. P. 512–517.

150. *Basevi A.* Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze: Tip. Tofani, 1859. 324 p.

151. *Basevi A.* The Operas of Giuseppe Verdi / Transl. by E. Schneider with S. Castelvecchi / Ed. with an Introduction by S. Castelvecchi. Chicago: The University of Chicago Press. 2013. 304 p.

152. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 524 p

153. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 2. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 532 p.

154. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 3. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 546 p.

155. *Budden J.* Pezzo concertato // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 v. V. 3. / Ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 1992. P. 989.

156. *Budden J.* Tempo d'attacco // The New Grove Dictionary of Opera. V. 4. P. 688.

157. *Budden J.* Tempo di mezzo // The New Grove Dictionary of Opera. V. 4. P. 688.

158. *Budden J., Sadie S.* Canon // New Grove Dictionary of Opera: in 4 v. V. 1 / Ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 1992. P. 715.

159. *Campistron J.* G. Andronic // Tragedies. Paris: Pierre Ribou, 1715. P. 147–216.

160. *Carnini D.* I concertati nelle opere di Verdi // Studi Verdiani. 17. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2003. P. 70–109.

161. Carteggio Verdi-Cammarano. 1843–1852. A cura di Carlo Matteo Mossa. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2001. 457 p.

162. Carteggio Verdi-Somma. A cura di Simonetta Ricciardi. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2003. 431 p.

163. *Castelvecchi S.* Introduction / *Verdi G.* Alzira: Tragedia lirica in three acts by Salvadore Cammarano. Reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score edited by Stefano Castelvecchi with the collaboration of Jonathan Cheskin. Chicago and London: The University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 2002. P. XLII–L.

164. *Castro A. de* The Spanish Protestants and Their Persecution by Philip II: A Historical Work / Transl. by Th. Parker. London: Gilpin, 1851. 386 p.

165. *Cecchi P.* Temi politici nel «Don Carlos» da Schiller a Verdi // Studi Pucciniani. II. 2000. P. 37-68.

166. *Cormon M. E.* Philippe II roi d'Espagne, drame en cinq actes, imité de Schiller. Paris: Michel Lévi Frères, 1846. 30 p.

167. *Dent E. J.* Ensembles and Finales in 1^{8th} Century Italian Opera // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1910. 11. Jahrg. H. 4. P. 543–569.

168. *Dent E. J.* Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera. Second Paper // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1910. 12. Jahrg. H. 1. P. 112–138.

169. Disposizione scenica per l'opera «Aida» compliata e regolata second la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi. Milano: R. Stabilimento Ricordi, 1873. 68 p.

170. *Elliot J.* The orchestras for the Premiers of «Aida» // The Opera Quarterly. Vol. 17. 2001. № 4. P. 647–661.

171. *Fisher B. D.* Verdi's Don Carlo. USA: Opera Journeys Publishing, 2002. 32 p.

172. *Gallico C.* Introduction // *Verdi G.* Ernani: dramma lirico in four acts by Francesco Maria Piave. English version by Mark Herman e Ronnie Apter ; reduction for voice and piano based on the critical edition of the orchestral score edited by Claudio

Gallico. Chicago and London: The University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 1995. P. LXV–LXXXIV.

173. *Gatti C.* Verdi. The Man and his Music / Transl. by E. Abbott. London: Victor Gollancz Ltd, 1955. 372 p.

174. *Gavazzeni G.* Verdi. Simon Boccanegra. Bologna: Edizioni Pendragon, 2007. 151 p.

175. *Gossett P.* An Introduction to Pacini's «Saffo» // Opera today. 18.09.2005. http://www.operatoday.com/content/2005/09/an_introduction.php (21.07.2016).

176. *Gossett P.* The «Candeur Virginale» of «Tancredi» // The Musical Times. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.

177. *Gossett P.* The composition of «Ernani» // «Ernani» Yesterday and Today: Proceedings of the International Conference, Modena, Teatro San Carlo, December 9–10, 1984 / Ed. P. Petrobelli. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1989. P. 65–95.

178. *Gossett P.* Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: The Uses of Convention // Critical Inquiry. 1974. Dec. Vol. 1. № 2. P. 291–334.

179. *Grout D., Grout D. J., Williams H. W.* A Short History of Opera. 4th ed. Los Angeles CA: Columbia University Press, 2003. 992 p.

180. *Günther U.* L'edizione integrale del Don Carlos // *Verdi G.* Don Carlos. Edizione integrale delle varie version in cinque e in Quattro atti (con prendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther). 1. Milano: Ricordi.1974. P. x–xxıv.

181. *Günther U.* La Genèse de Don Carlos, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois a Paris le 11 mars 1867 // Revue de Musicologie. 1972. № 1. P. 16–64.

182. *Hansell K. K.* Introduction // *Verdi G.* Stiffelio: dramma lirico in tre atti di Francesco Maria Piave. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di K. K. Hansell. Chicago: University of Chicago Press, Milano: BMG Ricordi Music Pub., 2005. P. XII–LXX.

183. *Harwood G. W.* Giuseppe Verdi: a guide to research. New York and London: Garland Publishing, Psychology Press, 1998. 396 p.

184. *Heartz D.* The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 104. 1977–1978. P. 67–78.

185. *Hepokoski J. A.* Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation": A Study in the Genesis of the "Otello" libretto // *Gross* A., *Parker R.* Reading Opera. Princeton: Princeton University Press, 1998. P. 34.

186. *Hepokoski G. A.* Giuseppe Verdi: Falstaff. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 181 p.

187. *Hepokoski G. A.* Giuseppe Verdi: Otello. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 209 p.

188. *Huebner S.* Gounod, Charles-François // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 10 // Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 215–236.

189. *Huebner S.* Gounod, Charles-François // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 v. V. 2 / Ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 1992. P. 498–502.

190. I coppialettere di Giuseppe Verdi / pubblicati e illustrati da G. Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo. Milano: S. Ceretti, 1913. 759 p.

191. I Teatri: Giornale Drammatico. T. 2. P. 1. Milano, 1828. P. 175–180; 197–208.

192. *Jürgensen K. A.* The Verdi Ballets. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1995. 398 p.

193. *Kerman J.* Opera as Drama. University of California Press, 2005. 232 p.

194. *Kerman J., Grey T. S.* Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention // Analyzing Opera: Verdi and Wagner. Berkeley, Los Angeles, London, 1989. P. 153–179.

195. *Kimbell D. R. B.* Italian Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 684 p.

196. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 703 p.

197. *Kitson J. R.* Verdi and the Evolution of the Aida Libretto. A Thesis submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of British Columbia, 1985. 988 p.

198. *La Rosa J. S.* Formal conventions in Verdi's «Falstaff»: M. D. diss. Luisiana State University, 2006. 108 p.

199. *Lawton D.* Introduction // *Verdi G.* Macbeth: melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei. Riduzione per canto e pianoforte condotta

sull'edizione critica della partitura a cura di D. Lawton. Chicago: University of Chicago Press, Milano: BMG Ricordi Music Pub., 2006. P. LXIV–LXXXVI.

200. Lawten, Rosen // Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani. Milano, Piccola Saclc, 12–17 giugno 1972. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1974.

201. *Lieder F. W. C.* The Don Carlos Theme in Literature // The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 9. № 4. Oct. 1910. P. 483–498.

202. *Locke R. P.* Beyond the Exotic: How 'Eastern' Is Aida? // Art and Igeology in European Opera. Essays in Honour of Julian Rushton / Ed. by R. Cowgill, D. Cooper, Cl. Brown. P. 264–280.

203. *Macdonald H., Fauser A., Gillis P.* Massenet, Jules // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 16 // Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 89–105.

204. *Marchesi G.* Gli anni di «Ernani» // «Ernani» Yesterday and Today: Proceedings of the International Conference, Modena, Teatro San Carlo, December 9–10, 1984 / Ed. P. Petrobelli. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1989. P. 19–42.

205. *Mc. Clymonds M., Cook E., Budden J.* Finale // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 v. V. 2 // Ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 1992. P. 205.

206. *Mercier M.* Portrait de Philippe II, roi d'Espagne. Amsterdam, 1785. 232 p.

207. *Meucci R.* The Pelitti Firm: Makers of Brass Instruments in Nineteenth-century Milan / Transl. by E. Pelitti // Historic Brass Society Journal. 1994. № 6. P. 304–333.

208. *Moreen R. A.* Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas: Ph. D. diss. Princeton University, 1975. 332 p.

209. *Noske F.* Verdi and the Musical Figure of Death // The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi. The Hague, 1977. P. 171–214.

210. *Otway T.* Don Carlos // *Otway T.* The Works. London: J.Tonson, 1728. P. 87–154.

211. *Parker R.* «"Infin che un brando vindice": from Ernani to Oberto» / Verdi Forum. 1984. № 12. Article 2. P. 5–7. http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1044&context=vf (дата обращения: 30.04.2016).

212. *Parker R.* «Insolite forme», or Basevi's Garden Path // Parker R. Leonora's last Act: Essays in Verdian Discourse. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 42–60.

213. *Parker R.* Introduction / *Verdi G.* Nabucco: dramma lirico in four parts by Temistocle Solera. Chicago and London: The University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 1996. P. LXVII–LXXXII.

214. *Parker R.* Verdi // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 26 // Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 434–471.

215. *Peters E.* Inquisition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989. 362 p.

216. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale // Journal of Musicology. Vol. 7. 1989. № 2. P. 191–230.

217. *Platoff J.* Tonal organization in «Buffo» Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro» // Music & Letters. Vol. 72. 1991. № 3. P. 387–403.

218. *Powers H.* «La dama velata»: Act II of «Un Ballo in maschera» // Verdi's Middle Period: source studies, analysis, and performance practice. Ed. by M. Chusid. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. 444 p.

219. *Powers H. S.* «La solita forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.

220. *Powers H.* S. «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // 19th-Century Music. Vol. 13. 1989. № 2. P. 101–128.

221. *Pulignano E.* «Il giuramento» di Rossi e Mercadante. Torino: De Sono Associazione per la Musica, 2007. 106 p.

222. *Ritorni C.* Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica. Milan: Pirola, 1841. 276 p.

223. *Rosen D.* «How Verdi's Operas Begin: an Introduction to the "Introduzioni"» / Verdi Forum. 1988. № 16. Article 1. P. 3. P. 3–18. http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=vf

224. *Saint-Réal C. V.* Dom Carlos: Nouvelle historique. Amsterdam: Ches Gaspar Commelin, 1672. 225 p.

225. *Sarcey F.* A Theory of the Theater / introduction by M. Brander. New York: Dramatic Museum of Columbia University. 1916. 62 p.

226. *Spontini G.* Fernand Cortez on La Conquête de Mexiqe. Booklet. ELPE-Musique, 2007. 12 p.[Электронный ресурс]. URL: http://www.elpemusique.com/fic_bdd/pdf_en_fichier/11924739040_spontini-cortez_AN_version_en_ligne_15_10_07.pdf (дата обращения: 7. 03. 2014).

227. *Straughn G.* Reconstructing convention: Ensemble forms in the operas of Jukes Massenet. Dissertation... doctor of philosophy. University of North Texas. 2004. 265 p.

228. The Verdi-Boito correspondence / Ed. by M. Conati and M. Medici; English language edition prep. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 321 p.

229. *Tilmouth M.* Finale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 8 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 818.

230. *Tindario D.* Andronico: melodrama tragico. Venezia: Casali, 1822. 56 p.

231. *Van J. de* Verdi's theater: creating drama through music. Transl. by J. Roberts. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 424 p.

232. *Weatherson A.* «Nell'orror di miei sciagure»: Pacini, parody and «Il pirata» // Vincenzo Bellini*:* Verso l'edizione critica : atti del Convegno internazionale, Siena, 1-3 giugno 2000. Firenze*:* L.S. Olschki, *20*04. P. 219–244.

233. *Wittmann M.* Mercadante *//* The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 16 // Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 438–448.

Приложение 1

1.1. Справочные сведения об операх (к Главе 1)

«Лодоиска» (Керубини). Опера (comédie-héroïque) в трех актах, либретто К. Ф. Фийет-Лоро по эпизоду из романа Ж.-Б. Луве де Кувре «Любовные похождения кавалера де Фоблаза». Премьера состоялась в театре Feydeau (Париж) 18 июля 1791 г.

«Весталка» (Спонтини). Опера (tragédie lyrique) в трех актах, либретто В.-Ж.-Э. де Жуи. Премьера состоялась в Académie Impériale de Musique (Париж) 15 декабря 1807 г.

«Фернан Кортес» (Спонтини). Опера (opéra) в трех актах, либретто В.-Ж.-Э. де Жуи и Ж.-А. д'Эсменара по одноименной трагедии А. Пирона. Премьера состоялась в Académie Impériale de Musique (Париж) 28 ноября 1809 г.

«Танкред» (Россини). Опера (melodramma eroico) в двух актах, либретто Г. Росси и Л.Леки по Вольтеру. Премьера состоялась в театре La Fenice (Венеция) 6 февраля 1813 г.

«Моисей в Египте» (Россини). Опера (azione tragico-sacra) в трех актах на либретто А. Л. Тоттолы по пьесе Ф. Рингьери «Озирид». Премьера состоялась в театре San Carlo (Неаполь) 5 марта 1818 г. «Моисей и Фараон, или Переход через Красное море». Опера (opéra) в четырех актах, либретто Л. Балокки и Э. де Жуи по либретто «Моисея в Египте». Премьера состоялась в Académie royale de musique (Париж) 26 марта 1827 г. В парижской редакции опера стала четырехактной, несколько изменились имена персонажей, а речитативы secco сменились аккомпанированными. Нотные примеры приводятся по итальянскому изданию второй редакции, в котором опера названа «Mosé».

«Сорока-воровка» (Россини). Опера (melodramma) в двух актах, либретто Дж. Герардини по пьесе Ж. М. Т. Б. д'Обиньи и Л.-Ш. Кенье. Премьера состоялась в театре La Scala (Милан) 31 мая 1817 г.

«Семирамида» (Россини). Опера (melodramma tragico) в двух актах, либретто Г. Росси по одноименной трагедии Вольтера. Премьера состоялась в театре La Fenice (Венеция) 3 февраля 1823 г.

«Пират» (Беллини). Опера (melodramma) в двух актах, либретто Ф. Романи по пьесе Ж. Ш. Э. Нодье «Бертрам, или Пират» и пьесе И. Ж. Тейлора «Раймонда», написанной на основе трагедии Ч. Метьюрина «Бертрам, или Замок Св. Альдобранда». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 27 октября 1827 г.

«Сомнамбула» (Беллини). Опера (melodramma) в двух актах, либретто Ф. Романи по сценарию пантомимы Э. Скриба и Ж. П. Омера «Сомнамбула, или Прибытие нового хозяина». Премьера состоялась в театре Carcano (Милан) 6 марта 1831 г.

«Анна Болейн» (Доницетти). Опера (tragedia lirica) в двух актах, либретто Ф. Романи по пьесам И. Пиндемонте «Генрих VIII, или Анна Болейн» и А. Пеполи «Анна Болейн». Премьера состоялась в театре Carcano (Милан) 26 декабря 1830 г.

«Лючия ди Ламмермур» (Доницетти). Опера (dramma tragico) в трех актах. Либретто С. Каммарано по мотивам романа В. Скотта «Ламмермурская невеста». Премьера состоялась в театре San Carlo (Неаполь) 26 сентября 1835 г.

«Фаворитка» (Доницетти). Опера (opéra) в четырех актах, либретто А. Руайе и Г. Ваэза по драме Б. Д'Арно «Граф де Комменж». Премьера состоялась в Académie Royale de Musique (Париж) 2 декабря 1840 г.

«Немая из Портичи» (Обер). Опера в пяти актах, либретто Ж. Делавиня и Э. Скриба. Премьера состоялась 29 февраля 1828 г. в Académie Royale de Musique (Париж).

«Вильгельм Телль» (Россини). Опера (opéra) в четырех актах (первоначально — в пяти, во второй редакции — в трех актах), либретто В. Ж. Э. де Жуи и И. Л. Ф. Би по одноименной пьесе Ф. Шиллера. Премьера состоялась в Académie Royale de Musique (Париж) 3 августа 1829 г.

«Иудейка» (Галеви). Опера (opéra) в пяти актах, либретто Э. Скриба. Премьера состоялась в Académie Royale de Musique (Париж) 23 февраля 1835 г.

«Гугеноты» (Мейербер). Большая опера (grand opéra) в пяти актах, либретто Э. Скриба и Э. Дешана. Премьера состоялась в Académie Royale de Musique (Париж) 29 февраля 1836 г.

«Пертская красавица» (Бизе). Опера (opéra) в четырех актах, либретто Ж.-А. Сен-Жоржа и Ж. Адени по одноименному роману В. Скотта. Премьера состоялась в Théâtre-Lyrique Impérial du Châtelet (Париж) 26 декабря 1867 г.

«Полиевкт» (Гуно). Опера (opéra) в пяти актах, либретто Ж. Барбье и М. Карре по одноименной пьесе П. Корнеля. Премьера состоялась в Théâtre de l'Opéra (Париж) 7 октября 1878 г.

«Мирей» (Гуно). Опера (opéra) в пяти актах, либретто М. Карре по одноименной поэме Ф. Мистраля. Премьера первой редакции состоялась в Théâtre-Lyrique Impérial du Châtelet (Париж) 19 марта 1864 г. Сценическая жизнь оперы насчитывает, по крайней мере, четыре редакции, в том числе две 5-актные, 3-актную и 4-актную.

«Король Лахорский» (Массне). Опера (opéra) в пяти актах, либретто Л. Галле по древнеиндийской эпической поэме «Мхатабхарата». Премьера состоялась в Théâtre de l'Opéra (Париж) 27 апреля 1877 г. Как свидетельствует письмо Верди к К. Маффеи от 1 июля 1877 г., он был на одном из премьерных показов (см.: Верди Дж. Избранные письма. М., 1959. С. 384).

«Иродиада» (Массне). Опера (opéra) в трех (во второй редакции — в четырех) актах. Либретто П. Милье и А. Гремона по одноименной новелле Г. Флобера. Премьера состоялась в

Théâtre Royal de la Monnaie (Брюссель) 19 декабря 1881 г. Премьера 4-актной версии — в Théâtre des Italiens (Париж) 1 февраля 1884 г.

«Манон» (Массне). Опера в пяти актах. Либретто А. Мельяка и Ф. Жиля по роману А. Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско». Премьера состоялась в Théâtre national de l'Opéra-Comique (Париж) 19 января 1884 г.

«Прекрасная Елена» (Массне). Оперетта (opéra bouffe) в трех актах, либретто А. Мельяка и Л Галеви по мотивам «Илиады» Гомера. Премьера состоялась в Théâtre des Variétés (Париж) 17 декабря 1864 г.

«Сафо» (Пачини). Опера (tragedia lirica) в трех частях, либретто С. Каммарано по трагедии П. Бельтраме согласно некоторым источникам — по пьесе Ф. Грильпарцера). Премьера состоялась в театре San Carlo (Неаполь) 29 ноября 1840 г.

«Бандит» (Меркаданте). Опера (melodramma) в трех актах, либретто Г. Росси и М. Марчелло по пьесе О. Анисе-Буржуа, основанной на новелле Дж. Ф. Купера «Венецианка». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 9 марта 1839 г. «Il bravo» — так в феодальной Италии называли наемных убийц. Характеристику этой социальной группе дает А. Мандзони в романе «Обрученные» (1827).

1.2. Справочные сведения и исторические комментарии (к Главе 2)

«Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо». Опера (drama) в двух актах, либретто Т. Солеры (вероятно, на основе либретто А. Пьяццы). Премьера состоялась в La Scala (Милан) 17 ноября 1839 г. Предположительно, «Оберто» появился на основе не реализованного до конца замысла оперы, которая в документах фигурирует под двумя названиями — «Рочестер» и «Лорд Гамильтон» (Бадден полагает, что это был один и тот же проект [См.: Budden-1, p. 48–50]; Соловцова соединяет два варианта в один — «Лорд Гамильтон, или Рочестер» [См.: Соловцова, с. 20]). Об этом свидетельствует письмо композитора к Э. Селетти от 14 мая 1871 г.: «"Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо" был адаптирован и расширен Солерой на основе либретто под названием "Лорд Гамильтон" Антонио Пьяццы» [Цит. по: Kimbell, 1985, p. 92].

«Король на час, или Мнимый Станислав». Комическая опера (melodramma giocosa) в двух актах, либретто Ф. Романи по комедии А. В. Пиню-Дюваля «Мнимый Станислав». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 5 сентября 1840 г. Кимбелл отмечает, что либретто было написано еще в 1818 г. для оперы Адальберта Гировица и даже тогда было принято публикой равнодушно [Kimbell, 1985, p. 99]. В опере Верди либретто подверглось значительным изменениями. Как пишет Бадден, ссылаясь на Р. Паркера, новую редакцию мог сделать Т. Солера [Budden-1, p. 74].

«Набукко». Опера (dramma lirico) в четырех частях, либретто Т. Солеры по пьесе О. Анисе-Буржуа и Ф. Корню «Навуходоносор». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 9 марта 1842 г. Как отмечает Р. Паркер, хотя в автографе партитуры и первой публикации либретто опера именовалась «Навуходоносор», в практике очень быстро утвердилось сокращенное название, которое в дальнейшем использовал и сам Верди [Parker, 1996, p. LXVII].

«Ломбардцы в первом крестовом походе». Опера (dramma lirico) в четырех актах, либретто Т. Солеры по одноименной поэме Т. Гросси. Премьера состоялась в La Scala (Милан) 11 февраля 1843 г.

«Иерусалим». Опера (opéra) в четырех актах, либретто А. Руайе и Г. Ваэза, премьера состоялась в Académie Royale de Musique (Париж) 26 ноября 1847 г. Первое предложение из Парижа Верди получил еще в 1845 г. через Л. Эскюдье, однако композитор решился подписать контракт только в 1847 г., после завершения «Разбойников». Не располагая временем на создание нового сочинения, Верди, следуя примеру Россини, адаптировал для французской сцены свою старую оперу. По совету Скриба либретто было поручено Руайе и Ваэзу, авторам «Фаворитки» Доницетти [См.: Budden-1, p. 341–342].

«Эрнани». Опера (dramma lirico) в четырех актах, либретто Ф. М. Пиаве по одноименной пьесе В. Гюго. Премьера состоялась 9 марта 1844 г. в La Fenice (Венеция). Переговоры с театром начались весной 1843 г., параллельно шла подготовка к постановке в Венеции «Ломбардцев». 21 мая 1843 г. было достигнуто соглашение, и 28 мая подписан контракт с революционным для того времени требованием композитора: «певцы, которые будут исполнять новую оперу маэстро Верди, будут выбраны самим маэстро среди членов труппы» [См.: Gallico, p. LXVI]. Выбор либретто также оставался за композитором, но требовал одобрения театра. Среди писем, которые Верди адресовал нескольким либреттистам, сохранилось письмо к Доменико Банкалари от 11 июня 1843 г.: «Я бы хотел либретто грандиозное и в то же время полное страсти, отличающееся и от “Набукко”, и от “Ломбардцев”. Мне нужно много страсти, много действия и краткость...» [Цит. по: Ibid.].

9 июня 1843 г. секретарь La Fenice Г. Бренна сообщил графу Мочениго, что Пиаве хотел бы принять участие в этом проекте. Тогда же Пиаве сам написал Верди, предложив сюжет «Кромвеля», на что композитор ответил вежливым отказом. Однако сюжеты, занимавшие Верди, а именно «Катерина Говард» и «Двое Фоскари», оказались неподходящими. Когда вновь встал вопрос о «Кромвеле», Верди писал Мочениго: «Все зависит от трактовки. Я не знаю синьора Пиаве, но если ваше превосходительство уверяет, что это хороший поэт, понимающий театральные эффекты и музыкальные формы...» (письмо от 26 июля 1843 г.). 28 июля композитору был выслан прозаический сценарий, а 31 июля последовал вердикт: «Решено, я буду писать музыку на драму вышеупомянутого Пиаве». Пункт 4 контракта, подписанного

17 августа, гласил: «Поэт дает согласие менять по каждому требованию маэстро Верди те фрагменты либретто, которые его не удовлетворяют полностью» [Цит. по: Gallico, p. LXVII]. Познакомившись с I актом либретто «Кромвеля», Мочениго выразил обеспокоенность по поводу выбранного сюжета, и 2 сентября 1843 г. уведомил Верди, что уже попросил Пиаве разработать другой сюжет, например, «Эрнани» или «Нельскую башню», и что поэт готов удовлетворить его просьбы, хотя осталось слишком мало времени. Верди ответил письмом от 5 сентября: «Если бы было возможно сделать “Эрнани”, это было бы прекрасно! Правда, это потребует много работы от поэта, но я первым делом попытаюсь добиться для него вознаграждения, и потом мы можем действительно достичь гораздо более сильного воздействия на публику. Пиаве обладает удивительной легкостью стихосложения, и в “Эрнани” нужно будет только все сжать и обобщить: действия достаточно и увлекательность невероятная. Завтра напишу Пиаве большое письмо, указывающее те сцены, которые мне кажутся подходящими». Письмо Верди к Пиаве утеряно [См.: Ibid., p. LXVI– LXVIII].

«Двое Фоскари». Опера (tragedia lirica) в трех актах, либретто Ф. М. Пиаве по одноименной пьесе Байрона. Премьера состоялась в Teatro Argentina (Рим) 3 ноября 1844 г. Верди увлекся этим сюжетом во время подготовки к венецианскому дебюту: пьеса Байрона фигурирует уже в письме к Бренне от 4 июля 1843 г. как сюжет «полный страсти и подходящий для музыкального воплощения». Однако в том же месяце Верди было отказано в выборе этого сюжета — из уважения к венецианским семьям. 26 июля он сообщал Мочениго, что «возьмется за него в другой раз» [Цит. по: Gallico, p. LXVII]. Хотя первой идеей после подписания контракта с римским театром на оперу в сотрудничестве с Пиаве был «Лоренцино де Медичи», параллельно Верди просит либреттиста посмотреть пьесу Байрона и, по традиции, требует держаться как можно ближе к тексту [См. письмо Верди к Пиаве от 18 апреля 1844 г.: Budden-1, p. 175]. Когда римская полиция наложила запрет на «Лоренцино», вопрос сюжета решился. Позднее Пиаве все же написал «Лоренцино», правда, для оперы Пачини (1845).

«Жанна д’Арк». Опера (dramma lirico) в трех действиях с прологом, либретто Т. Солеры. Премьера состоялась в La Scala (Милан) 15 февраля 1845 г. Вероятно, сочинение этой оперы стало результатом давнего соглашения с Мерелли о постановке еще одной вердиевской оперы, что следует из письма Верди к И. Марини от 11 июня 1843 г., либреттистом должен был быть Солера, с которым, согласно обычной практике Ла Скала, договаривался сам Мерелли. Вероятно, сюжет также мог быть предложен Солерой. Либреттист отрицал опору на Шиллера, о чем свидетельствует его письмо к Дж. Рикорди (без даты): «... Я определенно уверяю вас, что моя “Жанна д’Арк” совершенно оригинальная итальянская драма. Я просто хотел, как Шиллер, чтобы Жанну обвинил собственный отец; в остальном я не позволял себе

опираться на авторитеты, будь то Шиллер или Шекспир, у которых Жанна влюбляется в иностранца Лионеля» [Цит. по: Budden-1, p. 205].

«Альзира». Опера (tragedia lirica) в двух актах с прологом (в трех актах), либретто С. Каммарано по трагедии Вольтера «Альзира, или Американцы». Премьера состоялась 12 августа 1845 г. в театре San Carlo (Неаполь). Контракт с San Carlo привлекал Верди прежде всего возможностью сотрудничества с Каммарано, самым крупным к тому времени либреттистом Италии: «Ему, возможно, не хватало ясности и элегантности Романи, — пишет Бадден, — но он обогатил традиционную напыщенность итальянской мелодрамы стремительностью и определенной характерностью. У него было хорошее чувство драматического движения в условиях оперных традиций, он был более опытным, чем Пиаве, и имел более чуткий слог, чем Солера, чувствовавший себя как дома в крупных масштабах» [Budden-1, p. 205]. Сюжет был выбран либреттистом, о чем свидетельствует письмо Верди от 23 мая 1844 г.: «Получил составленный вами план ”Альзиры”. Доволен им в высшей степени и во всех отношениях. Прочел трагедию Вольтера, которая в руках такого мастера, как Каммарано, станет отличным оперным либретто» [Верди, 1973, с. 32–33].

«Альзира» вызвала едва ли не самые негативные отклики в прессе со времен «Мнимого Станислава». Дж. Бадден видит причины провала в несоответствии добротного по сути либретто артистической натуре Верди: «Вместо стремительно развивающейся драматической структуры Каммарано представил последовательность широкомасштабных законченных номеров. Его теноровые арии особенно развернуты, так, будто он имел в виду... Доницетти» [Budden-1, p. 231].

«Аттила». Опера (dramma lirico) в трех актах с прологом, либретто Т. Солеры по пьесе Захарии Вернера «Аттила, вождь гуннов». Премьера состоялась в театре La Fenice (Венеция) 17 марта 1846 г. Идея обращения к немецкой пьесе исходила от Андреа Маффеи, составившего краткое содержание на итальянском, чтобы Верди мог отправить его Пиаве, с которым начал работать в июне 1845 г. Опера стала первым в творчестве Верди примером заказа издателя, а не театра. Жена миланского издателя Франческо Лукки, главного соперника Рикорди, сообщала, что ее муж ночи напролет «вздыхает и стонет», думая о прибыли, которую могла бы принести ему публикация оперы Верди (об этом, ссылаясь на письмо Муцио к Барецци от 18 июня 1844 г., пишет Бадден [Budden-1, p. 245]). Размолвка между Верди и Рикорди позволила композитору принять предложение, о чем свидетельствует письмо Муцио к Барецци от 12 января 1845 г.: «Издатель Лукка наконец получил права на оперу Синьора Маэстро; это будет опера для Венеции, для карнавала следующего года» [Цит. по: Ibid.].

Верди, начавший работу с Пиаве, уже 12 июля 1845 г. сообщал Якопо Ферретти: «Думаю, Пиаве больше не будет писать “Аттилу”» [I coppialettere, p. 431]. Поняв, что сюжет

требует более мощного претворения, Верди обратился к Солере, который, не завершив работу, уехал в Барселону. Попытки добыть недостающий текст, совершавшиеся через А. Суперки, ангажированного вместе с женой Солеры Т. Розмини в Барселону [См.: Kimbell, 1985, p. 164], ни к чему не привели. В итоге последний акт завершил по наброскам Солеры Пиаве. Солера намеревался сделать хоровой финал, однако Верди захотел, чтобы либреттист сконцентрировал внимание на солистах. Когда композитор представил Солере возможность внести свои корректуры в текст Пиаве, предупредив, что музыка, в основном, уже написана, Солера ответил: «... твое письмо подействовало на меня как ураган; я не могу скрыть своего неописуемого огорчения ... Как могло случиться, что торжественность гимна не смогла вдохновить тебя... В том окончании, которое ты прислал мне, я нашел одну пародию: Аттила преследует Одабеллу — Одабелла убегает с брачного ложа, на которое она возлагала все надежды, чтобы отомстить ... это рушит все, что я задумал в моих характерах. ... только ты мог дать мне понять с такой определенностью, что написание либретто — не мое дело» (письмо от 12 января 1846 г. [Цит. по: Kimbell, 1985, p. 166]. Это был конец сотрудничества Верди и Солеры. Когда 15 лет спустя Солера решил предложить Верди новое либретто, композитор уклонился от ответа [См.: Budden-1, p. 248].

«Макбет». Опера (melodramma) в четырех актах, либретто Ф. М. Пиаве по одноименной пьесе Шекспира. Премьера состоялась в Teatro della Pergola (Флоренция) 14 марта 1847 г., премьера второй редакции — в Théâtre Lyrique (Париж) 21 апреля 1865 г.

После премьеры «Аттилы» Верди был полон планов: новая опера для Неаполя. постановка одной из старых работ в Париже, две оперы для Ф. Лукки, одна из которых намечалась для исполнения в Лондоне (для этого Верди намеревался взять сюжет «Короля Лира» или «Корсара»). Затянувшаяся болезнь не позволила ему согласиться на заказы зарубежных театров, и тогда он принял предложение А. Ланари, импресарио театра della Pergola. Согласно письму Муцио к Барецци от 13 августа 1846 г., Верди думал о трех сюжетах: «Праматерь» Грильпарцера, «Разбойники» Шиллера и «Макбет» Шекспира. Первый вскоре был отвергнут; окончательный выбор композитора был обусловлен возможностями театра: поскольку Ланари не смог обеспечить подходящего тенора на роль Карла Моора из «Разбойников», Верди приступил к сочинению «Макбета», где заглавную партию мыслил как баритоновую [См.: Budden-1, p. 269]. Вероятно, круг сюжетов, интересовавших Верди в это время, складывался не без влияния А. Маффеи, общение с которым становилось все более тесным: в частности, он консультировал Верди при работе над «Аттилой», а также составил компанию композитору в поездке на курорт Рекоаро в июле 1846 г. [См.: Lawton, 2006, p. LXIV].

О жесткой воли композитора и его роли в составлении либретто свидетельствует письмо от 4 сентября 1846 г., в котором Верди посылает Пиаве прозаический сценарий: «... Трагедия является одним из величайших творений человека... И если мы не можем сделать что-то более величественное, то попытаемся, по крайней мере, сделать что-то экстраординарное... Сценарий этот… нетрадиционный... и короткий. Пожалуйста, проследи, чтобы и стихи были короткими. Только первый акт довольно развернутый, но это подразумевает, что номера сами по себе будут короткими... и тебе нужно будет написать текст в возвышенном, благородном стиле, за исключением хора ведьм... Когда ты закончишь интродукцию, пожалуйста, пришли ее мне; она состоит из четырех маленьких сцен и может быть написана в нескольких строках. Как только это будет сделано, я дам тебе сколько хочешь времени, потому что основные характеры и колорит драмы уже сложились в моей голове, как если бы либретто было уже написано» [Цит. по: Budden-1, p. 270].

Не полностью удовлетворенный работой Пиаве, прежде всего, относительно III и IV актов, в декабре 1846 г. Верди обращается к Маффеи, вместе с которым дорабатывает либретто, о чем свидетельствует обнаруженная в 1970-х в Музее La Scala копия текста, сделанная рукой Верди, с исправлениями Маффеи и самого композитора. В напечатанном к премьере либретто Верди вообще не указал имя Пиаве. Поразительно, что, несмотря на всю несправедливость ситуации, Пиаве не держал обиды на композитора и воспринимал «Макбета» как результат совместной работы трех авторов. Образец скромности и преданности являет его письмо к Маффеи, написанное 14 апреля 1847 г., после известия о том, что в прессе либретто оперы подверглось жестокой критике: «Мой дорогой Андреа... Мы можем почесть за счастье разделить с Шекспиром хулу этих животных. Я, конечно, не буду ни отвечать, ни вступать в полемику, ни плакать, ни протестовать в манере Солеры, но я продолжу писать и получать то, что нужно, чтобы скромно жить со своей семьей. В любом случае, росчерком своего пера я бы ответил им всем, объявив настоящего автора многих строк, которые были раскритикованы, но, повторяю, если тысяча других причин не разубедят меня, желания нашего Верди и Вашего совета достаточно, чтобы я хранил молчание. Для нас, кто так искренне любит дорогого Верди и его талант, осознания причастности к его последнему триумфу должно быть достаточно» [Цит. по: Lawton, 2006, p. LXVI].

«Разбойники». Опера (melodramma) в четырех актах, либретто А. Маффеи по одноименной пьесе Шиллера. Премьера состоялась в Her Majesty’s Theatre (Лондон) 22 июля 1847 г. Композитор рассматривал «Разбойников» как один из вариантов для Флоренции, где в итоге был поставлен «Макбет», но затем вспомнил о лондонском контракте, который был подтвержден 2 декабря 1846 г. После мартовской премьеры «Макбета» Верди вплотную

занялся «Разбойниками». 5 июня Верди вместе с Муцио прибыл в Лондон для подготовки оперы к исполнению [См.: Marvin, p. XXXIII–XXXV].

«Корсар». Опера (melodramma tragico) в трех актах, либретто Ф. М. Пиаве по одноименной поэме Байрона. Премьера состоялась 25 октября 1848 г. в Teatro Grande (Триест).

После дебютов в Лондоне и Париже («Иерусалим») новая опера «Корсар» была представлена в Триесте, который до Первой мировой войны был частью Австрийской империи. «Корсар» выдержал только три представления. Поразительно, что опера, замысел которой вынашивался в течение четырех лет, а либретто вызывало самое трепетное отношение композитора, в итоге оказалась наиболее слабым его сочинением. Верди, осознавший это, охладел к опере задолго до премьеры, на которой сам не присутствовал.

Впервые Верди задумался о поэме Байрона в 1844 г., выбирая сюжет оперы для карнавального сезона в Венеции (в тот год в итоге появились «Двое Фоскари»), затем намеревался написать «Корсара» для постановки в Лондоне, причем, когда супруга издателя Джованнина Лукка предложила Верди сюжет Ариосто (из «Неистового Орландо»), композитор в письме от 24 января 1846 г. отвечал вполне определенно: «Возможно, я совершаю большую ошибку, но или “Корсар”, или ничего». Эта опера стала третьим и последним сочинением, которое Верди был обязан сочинить согласно договору с Луккой [См.: Budden-1, p. 363]. Когда Пиаве в августе 1846 г. попросил Верди выслать назад его либретто, чтобы он мог предложить текст для работы с другим композитором, Верди пришел в ярость: «Что? Ты действительно сумасшедший или только начинаешь сходить с ума? Вернуть тебе “Корсара”? Того “Корсара”, которого я так лелеял, который так много занимал мои мысли, для которого ты складывал стихи более тщательно, чем обычно? И ты даже не говоришь, для чего и для кого? Да, он действительно намечался для Лондона, но хоть лондонский проект и сошел на нет, я уже сочинял “Корсара” и набросал некоторые фрагменты, которые нашел самыми привлекательными, дуэт в тюрьме и финальное трио... И ты хочешь заставить меня вернуть его тебе? ... Давай, отправляйся в больницу и обследуй свой мозг...». Правда, в конце письма композитор несколько смягчается: «Хорошо, поступай как знаешь, и если ты действительно хочешь забрать либретто, я отдам его, но только с условием, что ты напишешь для меня другое либретто с такой же любовью, с какой ты написал это» [Письмо Верди к Пиаве от 27 августа 1846 г., цит. по Budden-1, p. 363–364; Kimbell, 1985, p. 215].

«Битва при Леньяно». Опера (tragedia lirica) в четырех актах, либретто С. Каммарано по пьесе Жозефа Мери «Битва за Тулузу». Премьера состоялась 27 января 1849 г. в Teatro Argentina (Рим).

Еще до поездки в Лондон Верди задумал написать оперу вместе с Каммарано для Рикорди, чтобы поставить ее в любом театре по выбору издателя, кроме La Scala. Сюжет

«Битвы при Леньяно» был предложен Каммарано, утверждавшим, что «такая история может взволновать каждого с итальянской душой в груди» [Письмо Каммарано к Верди от 20 апреля 1848 г., цит. по: Budden-1, p. 390]. Сотрудничество с Каммарано в «Битве...» обозначило новый этап в развитии драматического мастерства композитора. «Верди взял лучшее от Солеры в “Набукко”, остальные работы с ним шли по убывающей, — комментирует Д. Кимбелл. — В работе с Пиаве были и попадания, и промахи, и всегда сильная зависимость от выбранного литературного источника. С Каммарано совсем другое. Ни один либреттист не предлагал Верди такое неподходящее для его характера либретто, как Каммарано в случае с “Альзирой”... Тем не менее отношения становились более плодотворными, совместная работа по-настоящему объединяла их, по мере того как Верди преодолевал почтительный страх перед Каммарано, а тот прилагал усилия для того, чтобы сделать либретто, которое, как ему подсказывала интуиция, требовалось Верди. От неудачной “Альзиры” творческий тандем поднялся к успеху “Битвы при Леньяно”. Следующее сотрудничество принесло результат, близкий к шедевру, “Луизу Миллер”, и последним стал “Трубадур”» [Kimbell, 1985, p. 215].

Патриотический сюжет был продиктован действительностью тех лет. Революционные события 1848 г. обусловили важное продвижение в деле объединения Италии, когда в результате уличных боев мирные итальянцы освободили Милан от австрийских войск. После Милана восстали Венеция и Пьемонт, что вызвало усиление феодальной реакции, а в ответ — новый виток освободительного движения [См.: Соловцова, с. 107–112]. Кроме того, революционные события повлекли за собой смену руководства театра San Carlo, с которым Верди был связан обязательством (по контракту он должен был написать оперу летом 1847 г.), так что теперь Верди почувствовал себя свободным.

«Луиза Миллер». Опера (melodramma tragico) в трех актах, либретто С. Каммарано по пьесе Шиллера «Коварство и любовь», премьера состоялась в театре San Carlo (Неаполь) 8 декабря 1849 г.

Вернувшийся в San Carlo импресарио Винченцо Флауто, чтобы спасти положение дел в театре, вспомнил о контракте 1845 г., который Верди считал расторгнутым, и стал требовать выполнения обязательств через Каммарано, бывшего штатным либреттистом театра. Только ради Каммарано Верди согласился писать оперу для Неаполя [См. об этом комментарий А. Д. Бушен к письму Верди от 24 сентября 1848 г.: Верди, 1973, с. 297–298]). Именно в этом письме Верди формулирует известное требование к сюжету: «Если же Вам с антрепризой никак не договориться, и я, таким образом, буду вынужден писать, не упускайте по крайней мере из виду того, что мне нужна драма короткая, очень увлекательная, с большим движением, насыщенная величайшим чувством, чтобы мне было легче положить ее на музыку» [Там же, с. 43].

«Стиффелио». Опера (opera) в трех актах, либретто Ф. М. Пиаве по пьесе Э. Сувестра и Э. Буржуа «Священник, или Евангелие и сердце». Премьера состоялась в Teatro Grande (Триест) 16 ноября 1850 г. Пьеса Сувестра и Буржуа была написана по новелле Сувестра 1838 г., и впервые поставлена в Париже 10 февраля 1849 г. В 1848 г. в Милане вышел итальянский перевод Гаэтано Вестри, который и послужил основой для либретто Пиаве.

После «Луизы Миллер» Верди в очередной раз задумался о «Короле Лире», намереваясь написать оперу вместе с Каммарано для Рикорди, но проект вновь был отложен. Весной 1850 г. Верди подписал два контракта. Один — с театром La Fenice, для которого в итоге был выбран сюжет драмы Гюго «Король забавляется», другой («Стиффелио») — с Рикорди, для театра на его выбор (кроме La Scala, как это было с «Битвой при Леньяно»). 25 марта 1850 г. был подписан контракт с Рикорди, выбравшим Триест, отчасти, чтобы взять реванш за неудачу с «Корсаром». В Триесте, в свою очередь, Верди был обещан превосходный состав (тенор Гаэтано Фраскини, исполнявший партии Заморо, Коррадо и Арриго, сопрано Мариетта Гацданига-Маласпина, только что исполнившая Луизу, и баритон Филиппо Колини, известный Верди по партиям Жака и Роландо), что могло сыграть решающую роль для композитора. К 25 июня он уже дал твердое согласие на контракт с театром Триеста. К этому моменту Верди стало ясно, что «Король Лир» не подойдет для этого случая: «К сожалению, значительные сюжеты требуют слишком большого количества времени, и я должен был в данный момент отказаться даже от “Короля Лира”, поручив Каммарано разработать эту драму для момента более благоприятного» [Письмо Верди к Джулио Каркано от 17 июня 1850 г.: Верди, 1973, с. 51–52]. Тогда Верди решил обратиться к Пиаве, с которым у композитора уже был намечен проект для Венеции («Риголетто») [См.: Hansell, p. XIV].

Среди литературных предложений Пиаве его заинтересовал «Стиффелио». По крайней мере, Верди попросил либреттиста прислать краткое содержание, поскольку эта пьеса была ему не знакома [См. письмо Верди к Пиаве от 28 апреля 1850 г.: Hansell, p. LV], и вскоре дал понять, что сюжет ему понравился: «“Стиффелио” хорош и трогателен. Будет несложно ввести сюда хор, но костюмы обычно бывают никудышными. ... этот Стиффелио — исторический персонаж? В таком случае я не буду менять его имени» [Письмо Верди к Пиаве от 8 мая 1850 г., цит. по: Ibid.]. Хор авторы ввели в интродукцию и во все три финала. Ответ на вопрос Верди дает Бадден, который указывает, что существовало, по крайней мере, два протестантских деятеля с таким именем: сподвижник Лютера, впоследствии ставший профессором Йенского университета, и последователь профессора Мюллера, преподавателя живописи в Дрезденском университете. Как полагает Бадден, оба Стиффелио могли послужить прототипами героя Сувестра и Буржуа [Budden-1, p. 451].

«Арольдо». Опера (opera) в четырех актах, либретто Ф. М. Пиаве на основе либретто «Стиффелио», премьера состоялась в Teatro Nuovo (Римини) 16 августа 1857 г. Как отмечает А. К. Кенигсберг, более правильная транскрипция имени — Гарольд [Кенигсберг, 2011, с. 223].

«Риголетто». Опера (melodramma) в трех актах, либретто Ф. М. Пиаве по драме Гюго «Король забавляется», премьера состоялась в театре La Fenice (Венеция) 11 марта 1851 г.

«Трубадур». Опера (dramma) в четырех частях, либретто С. Каммарано с добавлениями Л. Э. Бардаре по одноименной пьесе А. Г. Гутьерреса. Премьера состоялась в Teatro Apollo (Рим) 19 января 1853 г.

18 марта 1851 г. Верди сообщал Ланари о намерении писать оперу для Болоньи, над которой он надеялся работать с Каммарано, однако уже к концу марта договор с болонским импресарио был расторгнут из-за разногласий по поводу прав на партитуру. Тогда же Верди получил предложение от неаполитанского San Carlo, на которое ответил отказом. Вопрос с театром был решен только в июне 1852 г., о чем свидетельствует письмо Верди римскому импресарио Джаковаччи с перечнем условий композитора [См.: Budden-2, p. 59–63].

«Травиата». Опера (melodramma) в трех актах, либретто Ф. М. Пиаве по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Премьера состоялась в театре La Fenice (Венеция) 6 марта 1853 г.

Контракт на оперу был подписан в апреле 1852 г., для чего венецианский импресарио Г. Бренна специально приехал в Буссето. Однако поиски сюжета продолжались до середины осени. Бадден подвергает сомнению предположение К. Гатти (которому следует и Л. А. Соловцова [См.: Соловцова, с. 179]) о том, что сюжет «Травиаты» Верди имел в виду в письме к Каммарано от 9 апреля 1851 г., когда сообщал, что у него «наготове есть другой сюжет — простой и сердечный» [Цит. по: Budden-2, p. 57], во-первых, по той причине, что сюжет «Травиаты» не мог восприниматься как «простой», во-вторых, исходя из переписки Верди и Пиаве, согласно которой поиски сюжета продолжались весь август и сентябрь 1852 г. Наконец, Бадден приводит фрагмент письма Пиаве к Бренне от 20 октября 1852 г.: «Опять повторилась та же история, что и с “Эрнани”. Я почти закончил либретто, когда Верди вдруг загорелся другой идеей, и я должен был выбросить то, что уже сделал, и начать все с начала. Думаю, что Верди напишет прекрасную оперу, судя по его увлеченности» [Цит. по: Ibid., p. 116].

В повторной постановке «Травиаты», которая состоялась 6 мая 1854 г. в театре San Benedetto (Венеция), было заинтересовано несколько театров. Анджело Мариани хотел поставить оперу в Генуе, де Санктис надеялся заинтересовать театр Сан Карло, что Верди решительно не одобрил: «Так значит, Вам нравится моя “Травиата” — эта бедная грешница, которая оказалась столь несчастной в Венеции. Однажды я заставлю весь мир уважать ее. Но только не в Неаполе, где ваши священники ужаснутся, увидев на сцене то, чем они сами тайно

занимаются по ночам» (письмо Верди к де Санктису от 16 февраля 1854 г. датировано у Дж. Баддена, по-видимому, с опечаткой 1853 г.). Винья хотел вновь поставить «Травиату» в Ла Фениче, сам Верди обращался к Луккарди, рассматривая в качестве возможного города Рим. В итоге композитора привлек состав певцов, предложенный Антонио Галло в San Benedetto: Филиппо Колетти, Франческо Ланди и Мария Специа [Цит. по: Budden-2, p. 124–135].

«Сицилийская вечерня». Опера (opéra) в пяти актах, либретто О. Э. Скриба и Ш. Дюверье по их же пьесе «Герцог Альба». Премьера состоялась в Académie Impériale de Musique (Париж) 13 июня 1855 г. Как известно, Парижская опера неоднократно меняла официальное название — так, например, в год премьеры «Иерусалима» она называлась Académie Royale de Musique. В 1821–1873 гг. спектакли шли в здании на улице Ле Пелетье. Театр, получивший название Grand Opéra, был открыт в 1875 г. во дворце, специально для этого построенном архитектором Шарлем Гарнье (avenue de l'Opéra), имя которого дало второе название театру — Opéra Garnier.

Контракт был подписан в Париже 26 февраля 1852 г. Согласно письму Скриба к Дювернье от 3 декабря 1853 г., к этому времени уже состоялась встреча Верди с драматургом и был решен вопрос с либретто, которое должно было быть переработано из старого текста. Действие было перенесено из Нидерландов на Сицилию, время — с XVI на XIII век, а среди главных героев появилось реальное историческое лицо — Джованни Прочида, который был одним из любимых героев эпохи Рисорджименто (герой пьесы Николлини, 1832, новеллы Омеро Фиори, 1843, оперы принца Понятовского, 1840, во Франции же была известна пьеса Казимира Делавиня «Сицилийская вечерня», поставленная впервые в 1819 г. и возобновленная в 1832 г.). Во всех версиях у Прочиды, помимо патриотической идеи, были и личные мотивы в борьбе с французами, связанные с неверностью его жены, соблазненной французом (Монфором). Скриб посчитал, что в опере этот момент может вызвать сложности, в итоге авторы решили оставить Прочиду «несемейным» борцом за свободу [См.: Budden-2, p. 173–177]. Как известно, Верди был неудовлетворен либретто и уже после начала репетиций ставил вопрос о расторжении контракта [См. письмо к Луи Франсуа Корнье от 3 января 1853 г.: Верди, 1973, с. 84–85].

«Симон Бокканегра». Опера (opera) в трех актах с прологом, либретто Ф. М. Пиаве с добавлениями Джузеппе Монтанелли по одноименной пьесе Гутьерреса. Премьера состоялась в театра La Fenice (Венеция) 12 марта 1857 г. Премьера 2-й редакции оперы (melodramma) состоялась в La Scala (Милан) 24 марта 1881 г.

В начале 1855 г. Верди дважды отверг предложения театра La Fenice, его мысли занимала переработка «Стиффелио» и «Битвы при Леньяно», а также «Король Лир». Однако весной 1856 г. Верди снова получил заказ от La Fenice, не без воздействия Пиаве, который

активно уговаривал Бренну и Торньелло согласиться на все требования композитора. В мае контракт был подписан. 31 июля Верди сообщил Пиаве, что нашел сюжет для оперы, и уже в письме от 23 августа 1856 г. спрашивал либреттиста о том, как продвигается «Симон Бокканегра». Так же, как в случае с «Трубадуром», итальянский перевод пьесы Гутьерреса не обнаружен, в связи с чем Бадден предполагает, что обе драмы для Верди переводила Стреппони [См.: Budden-2, p. 245].

«Бал-маскарад». Опера (melodramma) в трех актах, либретто А. Сомма по «Густаву III» О. Э. Скриба. Премьера состоялась в Teatro Apollo (Рим) 17 февраля 1859 г. Верди познакомился с венецианским адвокатом и поэтом Антонио Сомма в 1853 г. В 1855 г. Сомма завершил либретто «Короля Лира», которого Верди планировал написать для San Carlo (контракт был предложен Верди весной 1856 г.). Однако проблема с потенциальными исполнителями партий «Лира» заставила Верди параллельно искать запасной вариант сюжета. В письме к Винченцо Торелли от 19 сентября 1857 г. [См.: Верди, 1973, с. 99] Верди впервые упоминает драму Скриба. Кроме Обера (1833), оперы на сюжет, которым интересовался также Беллини, написали Винченцо Габусси (1841, либретто Гаэтано Росси) и Меркаданте (1834, либретто Каммарано).

Примечательно письмо Сомма, не имевшего достаточного опыта в написании либретто, от 13 октября 1857 г.: «Я немедленно примусь за написание стихов “Густава III Шведского” в той версии, которую Вы мне выслали. Кроме разделения на сцены... было бы полезно для музыкального ритма, если бы Вы могли пометить на полях формы стихов, тип строк и их количество для каждой строфы... Умоляю Вас дать мне максимум инструкций. Только об одном хотел бы Вас предупредить: я бы хотел, если Вы не возражаете, остаться анонимом и поставить вымышленное имя. В таком случае я могу писать с большей свободой» [Цит. по: Budden-2, p. 366]. По цензурным требованиям, предъявленным в ноябре 1857 г., место действия и имена персонажей были изменены, в частности, король Густав был переименован в Риккардо (Ричарда) и превращен в губернатора.

1.3. Справочная информация и исторические комментарии (к Главе 3)

«Дон Карлос». Большая опера (opéra) а в пяти актах. Премьера состоялась в Académie Impériale de Musique (Париж) 11 марта 1867 г. Премьера 4-актной версии — в La Scala (Милан) 10 января 1884 г.

Первое знакомство Верди с сюжетом из истории Испании XVI века состоялось еще в юности, в Буссето: в 16 лет он зачитывался пьесой Витторио Альфьери «Филипп» (первый вариант трагедии «Филипп», на французском языке, относится к 1774 г., версия на итальянском

появилась в 1776 г., опубликована в 1783 г.) [См.: Fisher, p. 18]. Следующее появление сюжета об испанском инфанте в биографии Верди, уже в шиллеровской версии, датируется 7 августа 1850 г., когда композитор получил письмо от либреттистов второй редакции «Ломбардцев» Альфонса Руайе и Гюстава Ваэза: «… Мы думаем предложить Вам шиллеровского “Дона Карлоса”. Конечно, он может стать просто исходной точкой, и мы переработаем его так, чтобы создать сценарий, который удовлетворит Вас во всех отношениях. Вы уже обращались к Шиллеру для сюжетов “Разбойников” и “Луизы Миллер”. “Дон Карлос” предлагает гораздо более широкую и поэтичную основу. В нем есть та эмоциональная мощь, которая Вам нужна» [Цит. по: Budden-3, p. 5]. Но тогда композитор отклонил это предложение. В третий раз Верди вспомнил о короле Филиппе II во время поездки в Испанию, где готовилась премьера «Силы судьбы». Посетив монастырь Эскориал, композитор заметил: «Он суров и ужасен, как жестокий монарх, построивший его» [Письмо Верди к Арривабене от 22 марта 1863 г., цит. по: Ibid.].

В 1864 г. директор Grand Opéra Эмиль Перрен прислал Верди «Юдифь» Скриба — либретто, обнаруженное Перреном среди бумаг недавно умершего Мейербера. В ответном письме с отказом от 12 сентября 1864 г. Верди написал: «Если я когда-нибудь и буду писать для Opéra, то сделаю это на текст, созданный к полному моему удовлетворению, и прежде всего такой, который я сочту действительно захватывающим» [Цит. по: Budden-3, p. 7]. В дальнейшем Перрен действовал через критика и издателя Леона Эскюдье. Но ни одно из предложенных либретто не удовлетворяло композитора. Наконец, летом 1865 г. Эскюдье прибыл в Сант-Агату со сценарием «Дона Карлоса», составленным зятем Перрена Камилем дю Локлем вместе с поэтом Жозефом Мери, и 17 июля сообщал Перрену: «”Дон Карлос” по-настоящему увлек его. Думаю, что эта драма, с ее подлинными страстями, именно то, что ему нужно. Он нашел ее великолепно скомпонованной. Что беспокоит его больше всего, это отсутствие одной-двух сцен, которые захватили бы публику. Он хотел бы чего-нибудь неожиданного, подобного, например, балету конькобежцев или сцене в соборе из “Пророка”… — кульминационной точки…» [Цит. по: Budden-3, p. 9]. 28 декабря 1865 г. Верди уже с полной уверенностью сообщал Кларине Маффеи: «… Буду писать “Дон Карлоса”; либреттистом будет Мери: будем держаться Шиллера, прибавив ровно столько, сколько нужно для пышности спектакля. Черт возьми! Нужно же дать работу и машинному отделению Opéra» [Верди, 1973, с. 131].

Партитура находилась в состоянии постоянного редактирования начиная с 1867 г., когда композитор завершил свою новую работу для Grand Opéra. Даже в день премьеры 11 марта 1867 г. опера была дана с купюрами; на следующих представлениях их количество только увеличивалось. В том же году текст был переведен на итальянский Ашилем де Лозьером и Анджело Дзанардини для показа на родине. (Итальянский текст для четырехактной редакции на

основе перевода Лозьера написал Гисланцони). Примечательно, что первое исполнение «Дона Карлоса» на итальянском состоялось не в Италии, а в Англии (Ковент-Гарден, 4 июня 1867 г.) под руководством Мишеля Косты, который, будучи композитором, еще в 1844 г. создал своего «Дона Карлоса». Оперу Верди Коста представил со значительными изменениями (о которых Верди не догадывался), при этом предвосхитив вердиевскую редакцию 1883 г. [См.: Budden-3, p. 27]. Итальянская премьера состоялась в болонском Teatro Comunale 27 октября 1867 г. под руководством Анджело Мариани.

Л. А. Соловцова упоминает следующие варианты оперы: первая редакция (1867), вторая (1884), третья — пятиактная (1886), «немецкая четырехактная», и «новая сводная редакция (в четырех действиях и восьми картинах), выполненная на основе существующих четырех» для исполнения на советской сцене (автор не уточняет даты последних двух редакций [См.: Соловцова, с. 278]. В литературе встречаются разные варианты датировки второй редакции (1882, 1883, 1884). Верди работал над новой версией с июня 1882 г. по март 1883 г., но премьера в La Scala состоялась только 10 января 1884 г. Вопрос редакций затрагивает С. Ю. Левик в предисловии переводчика к первому русскому изданию клавира [Левик С. Ю., с. 5–7]. А. К. Кенигсберг дает характеристику шести версиям: 1867-го, 1884-го, 1886-го годов, немецкой редакции Ф. Верфеля и Л. Валлерштейна (1932), еще одной немецкой версии — Ю. Каппа и К. Зольдана (1934) и созданного на этой основе советского издания с переводом С. Ю Левика (1962) [См.: Кенигсберг, 2011-2, с. 239–240]. Версию Ю. Каппа и К. Зольдана С. Ю. Левик датирует 1952-м, Бадден, ссылаясь на каталог опер Верди 1974 г., указывает 1961-й [См.: Budden-3, p. 154], в то время как ресурс Google Books [См.: URL: http://books.google.ru/books/about/Don_Carlos.html?id=6HgwcgAACAAJ&redir_esc=y] содержит сведения о клавире, выпущенном в 1935 г. (*Verdi G.* Don Carlos: Oper in einem Vorspiel und vier Akten. Für d. dt. Bühne neu bearb. von J. Kapp, K. Soldan. Klavierauszug Edition Peters, 1935. Plate 4534. 278 p.). Однако на других ресурсах этот клавир датируется 1954–1955 гг., а партитура вышла в 1970 г.

Бадден, помимо немецких редакций, указывает пять только авторских версий оперы. Это оригинальная пятиактная опера, которая при жизни автора так и не была исполнена (в концертном исполнении она впервые прозвучала в 1973 г. под управлением Джона Мейтсона, а первая постановка состоялась только в 2001 г. в Гамбурге, режиссер — Петер Конвичный, дирижер — Инго Метцмахер); опубликованный вариант 1867 г. — в пяти актах и с балетом; «неаполитанская редакция» 1872 г. — с изменениями в двух дуэтах (изменения были внесены после неудачной премьеры в Неаполе в 1871 г., см.: Budden-3, p. 28); четырехактная миланская версия 1884 г. без балета и моденская версия, опубликованная Рикорди как «новое издание в пяти актах без балета», авторизованное Верди (впервые представлена в Модене 29 декабря

1886 г.) [См.: Budden-3, p. 28]. У. Гюнтер доводит это число до семи, уточняя купюры, которые были сделаны на генеральной репетиции (24 февраля 1867 г.), затем — перед первым представлением (11 марта), и для второго (13 марта) [Günther 1974, p. x–xxiv]. В исполнительской практике наибольшее распространение получили моденская и миланская редакции (моденская версия с 29 ноября 2012 г. идет в Мариинском театре в постановке Джорджо Барберио Корсетти, миланская — с 17 декабря 2013 г. в Большом театре в постановке Эдриана Ноубла), однако дирижеры и постановщики исповедуют творческий подход к проблеме выбора. В статье А. Гукова о редакциях «Дона Карлоса», опубликованной в буклете к недавней премьере в Большом театре, особый интерес представляет обзор западноевропейских записей и постановок, среди которых обнаруживаются другие варианты «Дона Карлоса». Так, в 1996 г. в театре Шатле дирижер Антонио Паппано и режиссер Люк Бонди представили собственную компиляцию на основе парижской, неаполитанской (1872) и миланской (1884) редакций, а на Зальцбургском фестивале 2013 г. Паппано исполнил моденскую версию с вставками из первой редакции (режиссер Петер Штайн) [См.: Гуков-1, с. 59–72].

Таким образом, исполнительская жизнь оперы словно продолжает судьбу драмы Шиллера, также имеющей несколько редакций и по сей день существующую в двух сценических версиях. Недаром Ф. Д. Батюшков писал: «Если применить к оценке этого произведения критерий классического единства типа, правило, высказанное Ла-Брюмером: “есть только одно настоящее выражение”, правило, к которому примыкает и определение Льва Н. Толстого: “в настоящем художественном произведении… нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру… не нарушив значения всего произведения”, — то драму Шиллера отнюдь нельзя причислить к совершенным созданиям искусства: она подвергалась нескольким переделкам… многие стихи были “вынуты”, сцены сокращены, фигуры переставлены…» [Батюшков, с. 77].

«Аида». Опера (opera) в четырех актах. Премьера состоялась в Оперном театре Каира 24 декабря 1871 г. После работы над «Доном Карлосом» между Верди и дю Локлем установились весьма дружеские отношения. В надежде на продолжение сотрудничества, дю Локль высылает в Сант-Агату кипы пьес ни одна из которых не подходит композитору. Среди них — «Нельская Башня» Дюма-отца, «Аббатство де Кастро» Дино и Лемуана, «Адриенна Лекуврер» Скриба, позднее — «Родина» Сарду. «Аида» стала единственной оперой Верди, в основе сюжета которой не было оригинального литературного произведения.

В ноябре 1869 г. хедив Египта задумал подарить городу новый оперный театр, приурочив мероприятие к торжествам по случаю открытия Суэцкого канала (17 ноября 1869 г.), и Верди был приглашен написать оду в честь этого события. К Верди обратился директор каирских театров Поль Дранет-бей, но композитор ответил отказом: «Сожалею, что должен

уклониться от этой чести из-за большого числа текущих дел, и поскольку не в моих правилах сочинять morceaux de circonstance [музыка на случай. — *А. Л.*]» [Письмо Верди к Дранет-бею от 9 августа 1869 г., цит. по: Gossett, 1974, p. 294]. Таким образом, в 1869 г. в Каире довольствовались постановкой «Риголетто», представленным на открытии нового театра 1 ноября 1869 г. Однако правительство Египта не оставляло надежд на новое сочинение Верди. Особенно заинтересованным в создании оригинального произведения для каирской сцены оказался французский египтолог Огюст Мариетт, у которого уже был заготовлен «египетский» сюжет. После нескольких важных археологических находок Мариетт получил почетный титул бея и оказался на службе хедива. Ученого тяготила зависимость от вице-короля, и свой сценарий для будущей оперы Мариетт рассматривал как шанс на «освобождение»: он рассчитывал, что хедив обеспечит ему командировку в Париж, которая позволила бы ученому увидеть семью и друзей. В этом археологу должен был помочь его друг дю Локль, который, в случае согласия писать либретто, должен был убедить хедива в необходимости личного присутствия Мариетта в Париже. Судьба сценария при этом мало интересовала автора (27 апреля 1870 г. он писал дю Локлю: «…ты можешь менять, исправлять, поворачивать его с ног на голову как тебе заблагорассудится» [Цит. по: Budden-3, p. 164]), равно как и композитор. Но если Мариетта не заботило, будет ли автором музыки Вагнер, Верди, или Гуно, то дю Локль, разумеется, не имел сомнений на этот счет. Поэт решил действовать наверняка — к сценарию «Аиды», отправленному в Сант-Агату, он приложил письмо Мариетта от 28 апреля 1870 г., в котором была брошена фраза о том, что если Верди будет упрямиться, ему придется «стучаться в другую дверь» [Цит. по: Ibid.], а именно — обратиться к Вагнеру.

Расчет дю Локля оказался точным — композитор сразу заинтересовался сценарием. Условием Верди было достаточное количество времени, поскольку он задумал работу «больших масштабов», а также дирижер по его выбору и гонорар в 150 000 франков, что вчетверо превышало оплату за «Дона Карлоса» [См. письмо Верди к дю Локлю от 2 июня 1870 г.: Ibid., p. 166]. Через Рикорди была достигнута договоренность с Гисланцони, которому предстояло сделать итальянский стихотворный вариант либретто [См. письмо Верди к Рикорди от 25 июня 1870 г.: Верди, 1973, с. 147]. 29 июля 1870 г. контракт был подписан. Если «Дон Карлос» создавался «среди огня и пожара» [Соловцова, с. 265] войны между Италией и Австрией, то рождение «Аиды» совпало с франко-прусским противостоянием: из-за осады Парижа, где находились декорации и костюмы, премьера состоялась на год позже намеченного срока — 24 декабря 1871 г.

«Отелло». Опера (dramma lirico) в четырех актах, либретто А. Бойто по пьесе Шекспира «Отелло, венецианский мавр». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 5 февраля 1887 г.

История этого замысла хорошо известна — в частности, из слов самого композитора [См. письмо Верди к Дж. Рикорди от 1879 года (конец августа): Верди, 1973, с. 224; см. также близкий к художественному пересказ событий: Д. Шен]. Рассказ Рикорди о рождении замысла «Отелло» содержится у Джузеппе Адами, последнего либреттиста Пуччини *(G. Adami.* Giulio Ricordi, amico dei musicisti. Milan, 1945): «Идея оперы родилась во время дружеского ужина [Имеется в виду ужин после концерта в La Scala 30 июня 1879 г., где Верди руководил исполнением своего Реквиема. — *А. Л.*], за которым я повел разговор о Шекспире и Бойто. При упоминании “Отелло” Верди внезапно посмотрел на меня с подозрением, но с интересом. ... Я понял, что время пришло. Фаччо был моим умным сообщником. На следующий день Фаччо привел Бойто к Верди с уже готовым наброском либретто. Композитор проверил его и нашел восхитительным, хотя и не захотел рисковать. Он сказал: “Теперь положите это на стихи. Это пригодится для вас... для меня... для кого-нибудь еще”» [Цит. по: Budden-3, p. 300-301]. Эти слова Верди приведены также в статье А. Д. Бушен: «Это сделано очень удачно, — сказал маэстро. — Работайте дальше. Напишите либретто стихами. Хороший текст оперы редкость и всегда пригодится — мне, вам, любому композитору, который заинтересуется этим сюжетом» [Д. Шен, с. 57].

А. Д. Бушен, а вслед за ней и Г. Ш. Орджоникидзе, подчеркивали абсолютное главенство Верди в компоновке либретто большого финала: «III действие почти целиком перемонтировано самим Верди. У Бойто одна сцена следовала за другой почти в таком же порядке, как у Шекспира. <...> После приема венецианского посла накаленная атмосфера всего действия как бы охлаждается, и богатая событиями картина заканчивается относительно спокойно. Отелло, желая скрыть свой замысел под личиной добродушия, приглашает присутствующих как можно торжественнее и веселее отпраздновать недавнюю победу над турками. Все это было прекрасно для театра драматического. Но динамика развития действия трагедии не совпадала с динамикой развития действия в музыкальной драме. Верди знал это очень хорошо. Перестраивая план Бойто, композитор двигал действие вперед — лаконично, напряженно и стремительно, прямо к конечной цели. В конце III действия все сюжетные нити трагедии были соединены и связаны в один узел, в грандиозный полифонический финал. Только развертывание событий и нагнетание эмоций приводило Отелло к обмороку. Торжествующий Яго “под занавес” попирал ногами поверженного в прах мавра. Задуманный Верди финал III действия представлял для либреттиста огромные трудности и долгое время являлся для него камнем преткновения. Композитор требовал, чтобы действие развивалось во всей своей сугубой направленности и сложной эмоциональной многоплановости. Он предупреждал Бойто: “Пусть будет сказано все, что необходимо сказать, и пусть для каждого поступка будет найдена мотивировка”. Бойто долго не мог охватить вердиевской концепции. Финал получался громоздким, неясным и по

своей конструкции выпадающим из общего стиля оперы» [Д. Шен, с. 61; см. также: Орджоникидзе, с. 181]. Цитата показывает, что авторы статей несколько недооценивали роль либреттиста в создании финальной сцены.

Для парижской редакции композитор был вынужден досочинить балет, который стал частью финала III акта. В переписке с Рикорди Верди сетует на отсутствие материалов для создания музыки балета: «Если ничего не найдется, я не буду ничего делать ..., — писал композитор 12 июня 1894 г. — Пока что кто-нибудь мог бы посмотреть, есть ли что-нибудь в “Thesaurus Harmonicus” Бесардо ... И где книга “Lutenists of the Sixteens century” Килесотти... И где мне искать венецианские песни и танцы?» [Цит. по: Budden-3, p 400]. Верди сам делал запросы Риккардо Гандольфи, библиотекарю флорентийской консерватории, касательно «Canto del Conte Ugolino» Винченцо Галилея, но выяснил, что партитура утеряна [См.: Budden-3, p 400]. В это же время Рикорди снабжает Верди образцами народной музыки. «Я получил греческие мелодии, — сообщал Верди Рикорди 9 июля 1894 г. — Там нет ничего для меня, хотя они интересны, даже если не осознавать, что они из Греции или восточные. ... Теперь мне нужно что-нибудь венецианское, а также фурлана. Там есть что-то из Бизе, но этого недостаточно» [Цит. по: Budden-3, p 400]. Просьбы Верди, не так часто прибегавшего к цитированию народных мелодий и к демонстрации национального колорита, показывают то, с какой ответственностью композитор относится к подобным задачам в случае необходимости. «Увы, увы, я почти в отчаянии. Я получил фурлану и фарандолу, — писал композитор Рикорди 12 июля 1894 г. — В них ничего нет для меня, и я даже не понимаю этого. Неужели нет венецианских народных песен, приближенных к современности? В любом случае, мне еще нужно что-нибудь турецкое, что-нибудь греко-киприотское и что-то венецианское. Если этого не найдется, то чем писать что-то незначительное, лучше ничего не писать» [Цит. по: Ibid.]. Рикорди снабдил Верди национальными песнопениями со всего мира, но, по словам Верди в письме к Рикорди от 26 июля 1894 г., «все они современные, самое старое — гайдновское, и оно самое красивое. И вообще ничего для меня. Насколько помню, Фелисьен Давид в “Пустыне” написал что-то вроде того, что я ищу — то ли Гимн Аллаху, то ли Песню муэдзина[274]. Попроси кого-нибудь отыскать это, и если оно существует, пришлите мне хоть на одном листке» [Цит. по: Ibid., p. 401]. 21 августа 1894 г. Верди отправил Рикорди музыку балета, выражая в письме острое негодование в адрес музыковедов: «Ваши доктора музыки не смогли найти для меня ничего..., но я нашел греческую песню, датируемую 5-м тысячелетием до н. э. Если мир не существовал тогда, тем хуже для мира. Затем я нашел муранский, сочиненный за 2000 лет до войны между Венецией и Мурано, в которой победили муранцы.

[274] «Песнь муэдзина» и «Слава Аллаху» — разделы третьей части оды-симфонии «Пустыня» (1844).

Это не важно, что Венеции еще не было...» [Цит. по: Budden-3, p 401]. Композитор прилагает к письму детальный сценарий балета с авторским хронометражем 5 минут 59 секунд: «... Сразу в начале фанфар должна появиться группа турецких рабов, которые танцуют неохотно и безо всякой грации, поскольку они рабы. Однако, в конце первого раздела, слушая Канцону Араба они постепенно оживают и завершают эпизод дикой пляской. Во время Воззвания к Аллаху все простираются ниц на земле... В этот момент среди колонн появляется группа прекрасных юных гречанок и через четыре такта еще одна; они выходят вперед и в тринадцатом такте соединяются в танце спокойном, аристократичном, классическом... Дальше следует сначала муранский, allegro vivace 6/8; здесь группа венецианских мужчин и женщин должна выйти вперед между колонн ... через восемь тактов еще одна группа. Во время fortissimo (такт 18) они должны выйти на авансцену и начать танцевать. После fortissimo следует пассаж в Fis очень легко оркестрованный, который должен исполняться только двумя танцорами. Мелодия повторяется в более тяжелой оркестровке, и тогда все венецианцы должны объединиться. Первая мелодия в 6/8 является обобщением, и там я хотел бы видеть другую группу венецианцев, появляющуюся на заднем плане. Танец Песнь военная должен исполняться только мужчинами. Первая мелодия звучит еще раз, и здесь все венецианцы могут присоединиться к танцу; затем в più mosso венецианцы, турки, греки и вся масса могут танцевать... Аминь» [Цит. по: Budden-3, p. 401–402]. В турецком танце условный восток передан ладово, за счет увеличенной секунды в мелодии, и тембрально — сочетанием гобоя и флейты пикколо с аккомпанементом ударных. Арабский танец построен в виде волны crescendo. Как показал Э. Портер, шесть тактов балета, обозначенные как «Воззвание к Аллаху», представляют собой оркестровую транскрипцию мелодии тенорового соло из «Пустыни» Ф. Давида (Дж. Бадден ссылается на статью *Porter A.* Verdi's ballet music and «La Peregrina» // Atti del II Congresso del I. S. V. P. 366) [См.: Budden-3, p. 401].

«Фальстаф». Комическая опера (commedia lirica) в трех актах, либретто А. Бойто по пьесе Шекспира «Виндзорские проказницы» и I и II частям хроники «Генрих IV». Премьера состоялась в La Scala (Милан) 9 февраля 1893 г.

Мысль о написании комической оперы стала занимать Верди еще в 1850-е (в 1850 г. брат Леона Эскюдье Мари Эскюдье предложил Верди написать комическую оперу по «Буре» Шекспира для театра Covent Garden) [См.: Hepokoski 1983, p. 19]. Среди множества «но», о которых композитор писал, в частности, в 1890 г. (См. письмо к маркизу Джино Мональди от 3 декабря 1890 г.) [Верди. 1973, с. 266], одним из важнейших являлось положение оперы buffa как жанра обособленного, не первого плана[275]. Как отмечает Бадден, «Фальстаф» не

[275] Среди опер buffa, выдержавших более одного сезона и исполненных за рубежом, Бадден называет «Crispino e la Comare» братьев Риччи (1850), «Una Follia a Roma» Риччи младшего (1869) и «Papà Martin» Каньони (1872).

продолжает старых традиций, но начинает новую, к которой относятся комедии Вольфа-Феррари, Луальди, Мортари, первые акты «Адрианы Лекуврер» Чилеа и «Богемы» Пуччини, а также его «Джанни Скикки» [См.: Budden-3, p. 417].

Первое упоминание о «Фальстафе» как оперном сюжете относится к годам после сочинения «Дона Карлоса» — это письмо к Арривабене, в котором Верди утверждает, что «не пишет ни Фальстафа, ни какую-либо другую оперу» [См.: Budden-3, p. 418]. В следующий раз этот шекспировский персонаж возникает в письме к Кларине Маффеи от 20 октября 1876 г. [Верди, 1973, с. 216]. В письмах к Джулио Рикорди в августе 1879 г. композитор выражает свое негодование по поводу заметки в Gazzetta Musicale di Milano, в которой цитировались слова Россини о том, что Верди не способен работать в комическом жанре («Верди является композитором, по характеру своему печально-серьезным, и музыка его, льющаяся естественно и обильно, имеет присущий его дарованию колорит мрачный и скорбный, что придает ей, впрочем, и особую ценность. Я уважаю его в наивысшей степени, хотя нет никакого сомнения, что ему никогда не написать оперы полусерьезной, подобной “Линде”, и тем более оперы комической, подобной “Любовному напитку”» [Цит. по: Богоявленский, 1940, с. 153]. Обсуждение проекта будущей оперы начинается в июле 1893 г. [См. письмо Верди к Бойто от 7 июля 1889 г.: Верди, 1973, с. 246].

Приложение 2

Финалы во французской опере второй половины XIX века

Традиция большого финала на основе la solita forma сохраняется и во французской опере второй половины XIX века. Как отмечает Г. Строн, итальянская четырехчастная схема никогда не выдерживалась во французских сольных номерах, в отличие от многочастной структуры ансамблевых сцен [Straughn, p. 7].

По такому принципу, например, построен финал III акта «Пертской красавицы» Бизе (1867). Герцог Родзей, увлеченный красавицей Катериной, дочерью перчаточника Симона Гловера, требует привести ее в свой дворец, однако цыганка Маб, бывшая пассия герцога, желая отомстить ветреному вельможе, сама отправляется к нему в платье Катерины, скрыв лицо маской и незаметно прихватив золотую розу, выкованную женихом Катерины Генри Смитом для своей невесты. Смит, терзаясь сомнениями в верности своей невесты, тайком пробирается во дворец. Туда же являются Катерина со своим отцом, чтобы просить герцога разрешения на свадьбу. Увидев во дворце Катерину, Смит дает волю своей ревности, и только спокойствие и искренность девушки убеждают юношу в ее честности (tempo d’attacco, pezzo concertato). Однако заметив на груди герцога свою золотую розу, Смит приходит в ярость и покидает обезумевшую от горя Катерину (tempo di mezzo).

Первый эпизод tempo d’attacco включает хор придворных и игривую светскую беседу герцога с лордом, которая разворачивается на фоне изящной оркестровой темы. Этот фрагмент демонстрирует манеру, характерную для Гуно, в операх которого силлабический тип соотношения текста и мелодии в сочетании с интенсивными оркестровыми контрапунктами вел к созданию фактуры parlante, когда «в оркестре рождается медленная лирическая мелодия, а в вокальной партии чередуется декламация в речевом ритме с фрагментами, в которых дублируется инструментальная тема» [Huebner, 1992, p. 501]. С появлением Катерины, вызывающим недоумение герцога и ревность Смита, характер музыки меняется — певучая тема первого эпизода уступает место теме скерцозного плана, в которой идея галантности («реверанс» фигуры группетто) представлена в ироничном плане. Обобщением этого эпизода становится миниатюрный терцет с хором (H-dur). Тот момент, когда Смит выходит из своего укрытия, чтобы обвинить Катерину в измене, становится началом третьего эпизода tempo d’attacco. Игривость сменяется подлинным драматизмом, оркестровый материал отмечен беспокойной ритмикой и напряженными гармониями. В этом эпизоде доминирует Катерина, страстной речью убеждающая Смита в своей невинности. Когда девушка обращается за защитой к герцогу, тот, будучи уверенным, что дамой в маске была Катерина, двусмысленно обещает молчать о ночном приключении. Отчаяние героини, ярость Смита, недоумение гостей — разнообразные эмоции, которые обычно находят выражение в лирическом pezzo concertato, в

данном случае объединяются в стремительном ансамбле. Темп, энергия, наличие репризы — все это является характерными чертами stretta, которая будто оказывается не на месте. Только сама тема с изощренной ритмикой и хроматизированной гармонией кажется слишком сложной для stretta. Подобное решение Верди пятнадцатью годами раньше применил в «Травиате», где concertato предшествует хор в c-moll. Сходны и сюжетные ситуации — публичное оскорбление женщины, обвинение ее в бесчестии.

В небольшом оркестровом послесловии подготавливается тональность секстета с хором (Des-dur), который открывается проникновенным соло Катерины романсового склада. Сочувственный комментарий присутствующих звучит на фоне трепетной фигурации в оркестре с хроматической последовательностью неустойчивых гармоний. Этот переход приводит к новой мелодической мысли, которая вспыхивает в диезной тональности (A-dur) в партиях Катерины и Смита в насыщенной фактуре ансамбля. В целом форму concertato можно определить как простую двухчастную с кодой. Финал завершается стремительно: в tempo di mezzo звучат речитативные реплики Смита и Катерины, краткий хоровой комментарий и оркестровое заключение. Таким образом, при очевидных связях с традиционной структурой центрального финала, в «Пертской красавице» можно говорить о весьма свободном обращении с la solita forma. К отличительным чертам относится насыщенность первого раздела и включение в него двух самостоятельных музыкально завершенных ансамблей, второй из которых будто выполняет функцию отсутствующей stretta.

Центральные финалы с опорой на итальянскую традицию характерны и для творчества Гуно, как в жанре большой оперы, так и в лирической опере. Как отмечает С. Хебнер, «Полиевкт» (1878), наряду с «Кровавой монахиней» и «Царицей Савской», относится к жанру большой французской оперы, в которой композитор «выстраивает впечатляющие финалы concertato (concerted finales)..., но часто не уравновешивая их убедительной музыкальной характеристикой персонажей» [Huebner, 2001, p. 228]. Во второй картине I акта народ на площади Мелитена прославляет вернувшегося с победой римского военачальника Севера, которого встречает правитель Армении Феликс. Север напоминает Феликсу о теплых чувствах, которые когда-то связывали его с дочерью сенатора Паулиной, в ответ Паулина сообщает о своем замужестве, представляя своего супруга Полиевкта. Все присутствующие понимают, какие ужасные последствия может вызвать такой поворот.

Картина открывается триумфальным маршем с хором. Материал этого вводного раздела не отличается ни яркой характерностью, ни выразительным тематизмом. В основе оркестровых тем и хоровых эпизодов лежат обобщенные фанфарные интонации. Как и в «Фаусте», ритмической основой марша из «Полиевкта» служат триоли. При этом гораздо большим значением, чем собственно тематизм, здесь наделены динамические эффекты длинных волн

нарастания, а также любопытный тональный план. Так, оркестровое вступление представляет собой грандиозный доминантовый предыкт, подготавливающий тональность G-dur, однако в последний момент наступает хроматический сдвиг, и вместо ожидаемой темы следует второй предыкт, на этот раз — к тональности H-dur, в которой и звучит основная тема хора. При этом анонсированная в начале вступления тональность G-dur не является случайной, будучи тональностью средней части раздела. В tempo d'attacco вокальные партии построены в речитативно-декламационной манере, основным выразителем эмоций становится оркестр — в частности, лирическая кантилена сопровождает слова Севера о Паулине. Весть о замужестве не сразу дает начало квартету с хором, вначале следует своеобразный подготовительный раздел — в оркестре уже задается ритмическая основа и фактура основной темы, при этом в гармоническом плане композитор вновь прибегает к «хитрости»: долгая подготовка C-dur завершается разрешением в тонику, но в том же такте гармоническое движение набирает новый оборот, подготавливая gis-moll — тональность pezzo concertato.

При передаче ситуации общей неловкости, растерянности и дурных предчувствий Гуно обратился к проверенной форме ложного канона. Основная тема проводится трижды: Севером, Полиевктом и Феликсом, правда, всякий раз в новой тональности. Даже первые слова каждой строфы («Je fremis! je reste sans voix!») напоминают о россиниевском квартете «Mi manca la voce». Примечательны напряженное ритмическое остинато оркестрового сопровождения и декламационный характер вокальной мелодии. Однако ложный канон — только первая часть развернутого ансамбля. Вторая часть, в противовес первой, основана на широкой певучей теме, представляя собой слитное построение, по итальянской традиции — в одноименном (с энгармонической заменой) мажоре. Вопреки типичному сценарию центральных финалов, дальнейшее развитие драмы уступает место продолжающейся церемонии. Сокращенная реприза вступительного хора замещает здесь tempo di mezzo и stretta, так что назревающий конфликт растворяется в бравурных фанфарах.

Большим финалом завершается II акт (в 5-актных редакциях) оперы «Мирей» (1864). Когда к отцу Мирей, богатому землевладельцу Рамону приходит корзинщик Амбруаз, чтобы засватать девушку за своего сына Винсента, богач отвечает ему длинной проповедью о невозможности неравных браков и о том, что дети под страхом смерти должны повиноваться воле отца. Вошедшая в этот момент Мирей бросается к отцу с просьбой лишить ее жизни, поскольку она — та дочь, которая осмелилась идти против его воли, пообещав выйти за бедняка Винсента. Рамон хочет выгнать Мирей, но потом приказывает ей остаться, запрещая даже думать о свадьбе с Винсентом (tempo d'attacco). Слезы дочери и уговоры окружающих бессильны (pezzo concertato), Рамон направляет свой гнев на Амбруаза и Винсента, вызывая осуждение крестьян (tempo di mezzo, stretta).

В tempo d’attacco ведущая роль принадлежит Рамону. Первая реакция на слова Мирей находит выражение в траурном ритме оркестровой партии в эпизоде Adagio, где основная мелодическая роль отдана инструментальным соло, тогда как вокальные партии решены в речитативно-ариозной манере. Ярость, сменившая растерянность, получает выход в разделе Moderato (cis-moll, ариозо Рамона). Раздел Andante, по функции равный concertato, невелик по масштабам и больше походит на сольный номер. По сути это романс Мирей — ее обращение к умершей матери. По французской традиции, романс решен в трехчастной форме. Первая часть, в которой излагается проникновенная тема, так же, как развивающая середина, полностью звучат соло, но реприза представляет собой секстет. Тема по-прежнему проводится в партии Мирей и в оркестре, у остальных солистов звучат отдельные комментирующие фразы. При основной тональности лирического раздела e-moll даже в репризе не происходит ладовой модуляции, так что concertato завершается в миноре. В tempo di mezzo вновь доминирует Рамон, он же открывает заключительный раздел сцены, соответствующий stretta, который здесь строится как последовательность трех частей с самостоятельными темами. Первая (a-moll) представляет собой соло Рамона, вторая излагается Мирей и Винсентом в октавном унисоне, последняя (A-dur) звучит в фактуре секстета с хором. Примечательна тональная замкнутость всей финальной сцены, структура которой несет на себе все признаки типичной четыречастной формы при весьма своеобразном наполнении статичных разделов.

Опера «Король Лахорский» (1877), первый парижский триумф Массне, на одном из премьерных показов которой побывал Верди [См. письмо к К. Маффеи от 1 июля 1877 г.: Верди, 1959, с. 384], по словам рецензента Journal des Débats Э. Рейера (Reyer) ознаменовала «счастливый синтез» трех оперных школ — французской, итальянской и немецкой [Цит. по: Straughn, p. 18]. С итальянской традицией центрального финала здесь сопоставим финал I акта. Действие разворачивается в храме Индры. Министр короля Лахора Синдиа, мечтавший жениться на жрице Сите, но получивший отказ, обвиняет ее в нарушении религиозного запрета. В присутствии верховного жреца Тимура Синдиа требует, чтобы Сита назвала имя того, кто посещает ее каждый вечер. Объяснение прерывается появлением короля Алима, который признается, что тайный посетитель — это он сам, и обещает жениться на Сите.

Финальная сцена открывается звуками священного гонга, которым Синдиа, разъяренный отказом Ситы, собирает жрецов Индры. В первом разделе сцены можно выделить несколько эпизодов: развернутое соло Тимура, обрамленное хором жрецов на фоне суровой поступи оркестровой темы, соло Ситы в трехчастной форме, характерной для каватины во французской традиции, хор жриц, доносящийся из глубины храма, который служит фоном для продолжающегося взаимодействия персонажей. В четвертом эпизоде возвращается тема каватины Ситы, которая отказывается открывать имя возлюбленного. Появление Алима и его

признание, шокирующее жрецов, приводит к лирической сердцевине финала — pezzo concertato, если пользоваться итальянской терминологией. Основную тему, нежно струящуюся в триольной пульсации лирическую мелодию, исполняет сам король Алим. Во втором проведении, которое инициируется Ситой, тема распределяется уже между всеми пятью солистами, партии которых образуют насыщенную полифоническую фактуру. В середине к солистам присоединяется хор, так что реприза первой части с самого начала динамизирована за счет гармонической поддержки хора.

В следующем разделе, по функции соответствующем tempo di mezzo, вновь выделяется соло Тимура, напоминающего о военной угрозе, и суровый хор жрецов. Вместо ожидаемой stretta в заключении сцены следует реприза темы concertato, только уже не в первоначальном Es-dur, а в F-dur, в ликующем звучании солистов и двойного хора, завершаемая быстрой кодой.

Итак, хотя в «Короле Лахорском» формально еще сохраняется номерная структура, от которой Массне полностью откажется в «Иродиаде»; финал I акта демонстрирует важный процесс интеграции законченных номеров (каватина Ситы в первом разделе) в сцену сквозного развития. При весьма интенсивном и развернутом первом разделе финала, раздел concertato построен достаточно просто. Написанный в трехчастной форме с одной ведущей темой, он лишен острых эмоциональных контрастов, что не умаляет его музыкальной ценности — в первую очередь это касается обаяния и красоты основной мелодии, и, конечно, мастерства ансамблевой фактуры. Наконец, наиболее любопытной чертой структуры сцены в целом является замена stretta репризой лирической темы. Такое решение имеет прямое отношение к Верди, наследуя финалам его опер «Двое Фоскари» и «Сицилийская вечерня».

Большие оперы Массне «Иродиада» и «Сид», вызвавшие неоднозначную реакцию современников, почувствовавших в них мастерский расчет и ставку на внешний эффект, отличаются особенно грандиозными масштабами внутренних финалов. Поскольку композитор ко времени сочинения этих опер уже отказался от номерного членения, заменив его условным разделением на сцены, здесь можно выделить «финалы», исходя из сюжетно-музыкальных положений, в которых композитор остается верен традициям большой французской оперы.

Финал I акта «Иродиады» (1881) — сцена встречи римского посла Вителлия — включает и пышные фанфары, и маршевые ритмы патриотических хоров, и молитву (женщины и дети). Первый раздел содержит хоровую славу царю, обращение Ирода к народу, прибытие вестников, воинственные мужские хоры — двойной и тройной[276] — и соло Иродиады, настаивающей на аресте Иоанна. Восклицания женского хора знаменуют прибытие римлян, а соло Вителлия является началом concertato — квартета с тройным хором. Форма ансамбля аналогична рассмотренному выше concertato из «Короля Лахорского»: простая трехчастная, в которой

[276] 1-й хор составляют торговцы, фарисеи, саддукеи, 2-й хор — солдаты и священники, 3-й — вестники.

первая часть представляет собой соло Вителлия, а развивающая середина в многоголосной фактуре с большой ролью имитаций и динамическая реприза звучат tutti. В заключительных тактах основная тональность as-moll сменяется одноименным мажором. В этом финале нет раздела, эквивалентного stretta: следующая за лирическим ансамблем сцена отличается большими масштабами и музыкальной событийностью — здесь неоднократно возвращается фанфарный материал из первого раздела. В ответ на сообщение Вителлия о том, что Рим возвращает Иудее святыни, женщины и дети во главе с Саломеей поют «Hosanna», а центральное положение занимает ариозо Иоанна с оркестровым проведением темы любви, звучавшей в дуэте с Саломеей из I акта. Краткое заключение представляет собой славословие, исполняемое тремя хорами, на фанфарном материале из первого раздела (фанфары, возвещавшие прибытие Вителлия) — то есть вновь проявляется своеобразная репризность. Примечательно, что собственно лирическая сердцевина, квартет с хором, оказывается в тени этих эффектов[277].

Еще большим размахом отличается финал III акта[278], который открывается грандиозной религиозной церемонией, включающей торжественное шествие, хоровые молитвы (первая из них, написанная в респонсорной манере с хоровой псалмодией, парадоксальным образом вызывает ассоциации с православной традицией), священные танцы. Народ собирается в Иерусалимском храме, чтобы просить Вителлия освободить Иоанна. Вителлий полагается на волю Ирода. Царь склонен отпустить заключенного, но Иродиада оказывается категорически против (tempo d’attacco). Тогда к просьбам народа и первосвященников присоединяется Саломея, открывающая свое чувство к Иоанну (pezzo concertato). Охваченный ревностью Ирод решает казнить пророка (tempo di mezzo).

Вся эффектная религиозная церемония, включающая оркестровый марш, два хора и танцы, представляет пышную вводную часть финала. Первый основной раздел открывается фанфарами Вителлия, звучавшими в финале II акта. Второй эпизод раздела — мрачный хор священников, основная тема которого, излагаемая оркестровым унисоном, с мотивом в виде поступенного нисходящего движения от V ступени минора, невольно заставляет вспомнить тему жрецов из «Аиды». Третий эпизод связан с выходом Иоанна, предваряемым ансамблем с хором, — выражением общего благоговения перед святым. Четвертый эпизод — допрос Иоанна Иродом, построенный на теме хора священников, завершается еще одним ансамблем, на этот раз — конфликтным. Вокальные партии представляют собой скандирование, при этом участники поделены на две группы: Ирод, Фануэль и Вителлий требуют оставить жизнь

[277] Так, в постановке барселонского театра 1984 года с Кабалье и Каррерасом в партиях Саломеи и Иоанна, раздел pezzo concertato полностью вырезан.
[278] В оригинальной трехактной версии — финал II акта.

святому, тогда как хор и Иродиада настаивают на распятии. Неожиданное разрешение конфликта наступает с появлением Саломеи. Ее признание и комментарии окружающих облачаются в concertato в двух строфах, из которых первая полностью звучит соло, а вторая представляет собой квинтет с хором, притом что основная мелодия остается в партии принцессы. В следующем разделе финала в монологе Ирода, сменившего милость на гнев, возвращается тема хора священников. Соло Иоанна вновь сопровождается темой любви.

Показательно сравнение заключительного раздела финала в двух авторских версиях оперы. В первоначальном варианте (1881) после соло Иоанна следовал большой двухтемный ансамбль в темпе Allegro, по всем параметрам соответствующий традиционной stretta. В окончательном варианте (1884) вместо stretta следует реприза второй строфы concertato в динамизированном виде (секстет с хором, основная тема проводится в партиях Саломеи, Иродиады и Иоанна). Получается, что Массне вновь обращается к приему, удачно найденному в «Короле Лахорском». Примечательно суждение Верди об этой опере в письме к Арривабене от 5 сентября 1882 г.: «Не думаю, чтобы художественная ценность “Иродиады” была бы большей, чем ценность “Короля Лагорского”. Выдумки там во всяком случае не больше. Хорошая техника и сценическая роскошь — вот это что. Там имеется препятствие, которое, по-моему, трудно преодолеть: святой Джиованни, занимающийся любовью с Саломеей. Это я никак не могу проглотить! Но публика бывает иногда весьма невзыскательной. Увидим!..» [Верди, 1959, с. 419–420].

Сродни финалам «Иродиады» грандиозные финалы опер «Сид» (I, II) и «Маг» (II). Большую роль играет эффект обрамления в первом финале «Сида» (1885), где основная часть картины заключена в пышную раму колокольного перезвона. Правда, в заключении картины действие переходит в камерный план. Во втором финале сюжетная канва выстроена согласно классическим законам центрального финала. 2-я картина, представляющая массовое действо на главной площади, с хорами и танцами в вводном разделе, содержит два решительных поворота — весть о смерти отца Химены графа Гормаса, убитого на дуэли доном Родриго, и нападение сарацин, еще раз радикально меняющем развитие интриги (король, приговоривший Родриго к смерти, по просьбе героя отсрочивает наказание, чтобы тот успел сразиться с врагами). В структуре финала нет ни stretta, ни репризы concertato, картина завершается воодушевленными репликами хора, охваченного патриотическим порывом. Интерес представляет pezzo concertato, поскольку в отличие от других лирических разделов финалов Массне, дело здесь не ограничивается выражением лирических чувств одного героя. Более того, раздел открывается коллективной реакцией на неожиданную страшную весть: три хора и солисты объединяются в моноритмичном скандировании. Основная тема, сдержанная и скорбная, проводится сольно Родриго, во втором проведении мелодия отдана Химене, а в партии Родриго звучит

контрапункт — на манер ложного канона. После середины, где в процесс развития темы включается весь состав (квинтет с двойным хором), следует динамическая реприза: основная тема скандируется tutti с переходом в одноименный мажор (G-dur) во втором проведении и коде. Таким образом, в concertato второго финала ощутимей выступают итальянские традиции.

Иной тип центрального финала обнаруживается в опере, принесшей Массне подлинное признание — «Манон» (1884). Весь IV акт, представляющий собой одну картину, может восприниматься как центральный финал, первый раздел которого сам по себе сложен и содержит ряд сольных номеров (куплеты Леско, песня Манон, романсовое соло де Грие). В отличие от тяжеловесных финалов больших опер Массне, здесь развитие более стремительно и страстно, что делает этот финал ближе к итальянским прообразам. Сцена карточной игры-поединка между соперниками в любви, так же как внезапное появление отца героя вызывают однозначные ассоциации с «Травиатой». Родство двух сюжетов заметили еще современники А. Дюма-младшего. Как писал Э. Золя, «дело дошло до того, что один издатель, собираясь выпустить новое издание ‘Manon Lescaut’, попросил предисловия у Дюма и вздумал поместить его портрет во главе сочинения аббата Прево» [Цит. по: Виноградова, с. 41]. Либреттисты Массне Мельяк и Жиль только подчеркнули эту параллель, введя сцены Манон с графом де Грие. Массне же даже в сценарии финала последовал образцу финала II акта «Травиаты», представив нравоучение де Грие-старшего в качестве зачина pezzo concertato.

Финал «Манон» завершается разделом tempo di mezzo. Лирический раздел предельно краток, представляя собой простую двухчастную форму, но драматургически он гораздо более оправдан, чем лирические ансамбли «Иродиады», и представить себе купюру этого фрагмента невозможно. Но даже в этом стремительно разворачивающемся финале Массне нашел место для излюбленной французами тематической реминисценции: выразительная тема concertato повторяется в партии де Грие в заключительных тактах финала — прием, примененный Верди во втором финале «Трубадура».

Лучшие образцы французской оперетты также не лишены отсвета богатой оперной традиции. В первом финале «Прекрасной Елены» (1864), открывающемся маршем королей, можно обнаружить все типичные разделы центрального финала — и вводную церемониальную сцену (марш), и действенные диалогические разделы, и лирический ансамбль (соло Елены и Париса с ансамблем и хором), и stretta. Что характерно, в роли stretta здесь выступает знаменитый канкан куплетов царей, звучавший в начале финальной сцены — еще один пример репризной структуры в масштабах крупной массовой сцены. Красноречивым подтверждением пристрастия французских композиторов к репризам служат и рассмотренные выше первые финалы опер Гуно «Царица Савская» и «Полиевкт».

Репризность как характерно французскую черту подтверждают слова Мейербера, относящиеся ко времени работы над «Гугенотами»: «Поскольку в опере будет много дуэтов, я бы хотел часть из них организовать на итальянский манер, когда слова и ритмы серединного ансамбля [каватины, согласно итальянской терминологии — *Г. С.*] и финального [кабалетты] различаются (как в дуэте II акта «Роберта-Дьявола» “avec bonté soyez ma peine”), а другие на французский манер, когда слова серединного ансамбля повторяются в конце (как в дуэте из «Немой из Портичи» “Amour sacré de la patrie”)» [Цит. по: Straughn, p. 32].

В целом центральные финалы во французской опере второй половины XIX века демонстрируют некоторые общие черты. Чаще всего в этих финалах отсутствует завершенный в музыкальном отношении быстрый заключительный ансамбль, соответствующий итальянской stretta. При невероятном размахе разделов, соответствующих tempo d’attacco и tempo di mezzo, центральный лирический раздел (concertato) отличается скромными масштабами, буквально теряясь в окружающих музыкальных событиях, особенно если учесть, что предшествующие и последующие сцены зачастую также содержат небольшие ансамбли. Более того, разделы, соответствующие concertati, всегда предельно ясны по форме, представляя собой либо строфическую (не более двух строф), либо простую трехчастную на манер сольного романса. К романсу отсылает и лирический характер тематизма. Такая зависимость от сольных форм продиктована содержательной стороной ансамбля. В отличие от итальянской оперы, во французской лирический ансамбль не является ареной конфликта, и даже при различном тексте в музыкальном отношении все направлено на раскрытие эмоционального состояния одного героя. Что касается финалов Массне, то в его больших операх музыкально-драматическое наполнение центральных финалов строится по одному типу, так что после «Короля Лахорского» многие финалы воспринимаются как «кальки» более ранней работы.

Приложение 3

La solita forma в интродукциях

Вердиевское понимание интродукций представляет собой проблему, требующую отдельного исследования, поскольку начальная зона акта является не менее показательной в аспекте эволюции стиля, чем финальная. Функция интродукции в итальянской опере — раскрыть предысторию и дать экспозицию персонажей. К. Риторни в книге 1841 года выделяет два типа интродукций: «Первый состоит из хоров, без которых не начинается ни одна современная опера. К хору присоединяется один или несколько второстепенных персонажей[279]... Другой тип, introduzione squisita[280], включает одного или больше главных героев, и, как правило, музыкальная организация по соотношению разделов имеет ту же природу, что и grande scena, и стоит рангом ниже только из-за более простого материала и его расположения. Поэтому все, что ранее было сказано о pezzi concertati, относится и к композиции интродукции» [Ritorni, p. 47–52; см. также английский перевод цитаты: Rosen, p. 16–17]. Далее, по описанию Риторни, следует выход главных персонажей, что «позволяет публике сразу узнать, какие в опере главные герои и сколько их». Каждый герой исполняет каватину, так что чаще всего в начале первого акта подряд следует несколько арий (чаще всего три). Ж. де Ван приводит в пример «Марию ди Роган» Доницетти, в которой после хора следует каватина графа де Шале, каватина Марии, баллада де Гонди и каватина герцога де Шевреза, то есть четыре арии [Van, p. 137]. В итоге, по замечанию Риторни, «первый акт — между интродукцией и финалом — может состоять только из дуэта...». Д. Роузен в своем исследовании пишет, что две трети вердиевских интродукций состоят из хора с последующим сольным номером, то есть, в соответствии с уже существовавшим принципом. Автор приводит схему «простейшей» интродукции Россини, сформулированную Госсеттом, и представляющую собой трехчастную композицию: «a) первый раздел для хора, иногда с сольными партиями второстепенных персонажей; b) медленный раздел, в котором обычно вводится главный герой; c) финальная кабалетта главного героя с участием хора и других персонажей» [Rosen, p. 4]. Тот факт, что в интродукциях типа «хор — соло» Верди чаще всего вводит каватину тенора (закономерность, которая прослеживается вплоть до «Аиды»), и почти никогда[281] — баритона, ученый объясняет тем, что тенор для Верди является «наименее интересным» характером. «Расположение же каватины баритона, наиболее сложного из вердиевских характеров, до подходящей драматической ситуации..., — пишет Роузен, — было бы расточительством» [См.: Rosen, p. 5]. Так, в интродукции «Макбета» после хора ведьм вместо каватины звучит

---

[279] См., например, интродукцию «Сомнамбулы» Беллини, представляющую собой хор и каватину хозяйки гостиницы Лизы с хором.

[280] Introduzione squisita (итал.) — полная, совершенная интродукция.

[281] Исключением является каватина де Бельфлора в «Короле на час».

маленький ансамбль, а функцию stretta выполняет быстрый хор. При этом композитор постепенно отходит от традиции статичных интродукций, состоящих из нескольких арий [См.: Van, p. 138]. Как отмечает Роузен, выходные арии трех героев до первого ансамблевого номера даны только в «Альзире» и «Разбойниках», и то с некоторыми оговорками; единственный пример трех полных каватин, идущих подряд, представляет исполнение «Оберто» во время карнавального сезона 1841–1842 гг. с вставной каватиной для Иньяцио Марини [См.: Rosen, p. 6]. В последний раз сочетание хора[282] и арии в интродукции встречается у Верди в «Аттиле». Начиная с «Макбета» Верди находит иные способы ввода в действие. Показательно в этом отношении письмо к Каммарано от 4 апреля 1851 г.: «если в начале оперы можно было бы избежать хора (все оперы начинаются с хора) и каватины Леоноры и начать прямо с песни трубадура и соединить первые два акта, это было бы хорошо...» [Цит. по: Ibid.]. В дальнейшем Роузен выделяет две тенденции. Первая связана с перемещением хора за сцену («Разбойники», «Корсар», «Арольдо», «Дон Карлос»), лишением его самостоятельного значения («Симон Бокканегра»), либо полным исключением хора в начале оперы («Стиффелио») — тенденция, ведущая к «Силе судьбы» и «Аиде». Второй тип интродукции, «совершенной», по Риторни, встречается у Верди в чистом виде только трижды — в «Ломбардцах», «Иерусалиме» и «Стиффелио». Такая интродукция является частью второй магистральной линии вердиевской драматургии, связанной с построением развернутых структур, в которых принимают участие, по крайней мере, два главных героя, при этом включающих самые разные оперные формы, кроме каватины. Таковы интродукции «Битвы при Леньяно», «Риголетто», «Травиаты», «Бала-маскарада» [См. классификацию интродукций: Rosen, p. 15–16; см. также: Balthazar, 2004, p. 59–61].

Итак, в «Ломбардцах» Верди впервые для себя обращается к «совершенной» интродукции. Опера начинается хоровым рассказом, в котором раскрывается предыстория драмы взаимоотношений Арвино и Пагано, а в tempo d’attacco происходит публичное раскаяние Пагано и примирение братьев. Квинтет с хором (pezzo concertato) инициирует Джизельда, обеспокоенная настроением своего отца («Дрожишь от страха? Отец мой, что это значит? Как побледнело твое чело!») — таким образом, pezzo concertato интродукции «Ломбардцев», в отличие от финального, представляет собой тип ансамбля с сольным монологическим началом. Pezzo concertato и по структуре (цепная форма), и по характеру тематизма перекликается с ансамблем из финала I акта «Набукко»: за декламационным первым построением сольного запева (a) следует певучая вторая тема (b, пример 46). Арвино и Пагано подхватывают движение с новыми мелодическими идеями. При этом широкой кантилене Арвино (c) противопоставлены резкие декламационные реплики едва сдерживающего ярость Пагано,

[282] Имеется в виду хор на сцене.

напоминающие партию Абигайль в финальном ансамбле I акта «Набукко». В следующем построении партии Пагано противостоит уже терцет (Джизельда, Виклинда, Арвино), объединенный материалом из соло Джизельды (b). Хор включается в ансамбль с новой темой, которая квартовым мотивом и даже основным тоном (f) предвосхищает соло Пагано из concertato финала. На этом фоне продолжается противостояние сольных партий. В последнем построении перед кодой вновь звучит вторая тема, как своеобразный припев или рефрен. Необходимо отметить также, что неквадратность структур, характерная для финального ансамбля «Ломбардцев», задается уже в ансамбле интродукции[283].

Развернутый вступительный раздел stretta интродукции написан в плотной аккордовой структуре — так же, как в финале, stretta начинается tutti. Основная же тема в характере легкого марша, представляет собой crescendo, как в stretta второго финала «Набукко».

Как и в «Ломбардцах», I акт «Стиффелио» включает две ансамблевые сцены с опорой на la solita forma — финал и интродукция. Пока в доме графа Станкара ожидают возвращения пастора Рудольфа Стиффелио из странствий, пастор Йорк читает «Мессию» Клопштока. Сразу по прибытии домой, Стиффелио рассказывает семье странную историю, которую узнал от лодочника, видевшего, как на рассвете из замка Станкара убегал мужчина. Жена Стиффелио Лина и молодой Рафаэль Лейхтольд, виновник назревающего скандала, с трудом скрывают смущение и страх. Лодочник отдал Рудольфу бумажник беглеца, но пастор, не желая раскрывать преступную интригу, бросает документы в огонь (tempo d’attacco). Присутствующих поражает благородство пастора (pezzo concertato). С улицы раздаются голоса друзей Стиффелио, которым не терпится увидеться с ним (tempo di mezzo). Интродукцию завершает гимн в честь Рудольфа Стиффелио (stretta, схема 38).

Обратившись к одному из традиционных вариантов интродукции, Верди, тем не менее, демонстрирует совершенно неожиданное его решение: минуя какой-либо вводный номер, он открывает оперу аскетичным ариозо Йорка, которому предшествует четырехтактовое одноголосное вступление струнных, не дающее даже четкой тональной опоры (пример 79).

Впервые опера Верди начинается без хора! Главным событием tempo d’attacco после ариозо Йорка является рассказ Стиффелио в жанре баркаролы в необычной оркестровке (мелодию дублируют аккордами три валторны). Сдержанно-благоразумный характер соло Стиффелио резко выделяет его роль среди других вердиевских теноровых партий. Кроме того, впервые тенор становится ведущим голосом в concertato. Стиффелио открывает септет грозной

[283] В своем анализе А. Базеви, описывая начальный период pezzo concertato, «составленный из двух трехтактовых фраз», отмечал, что это является «экстраординарным решением для Верди, который всегда предпочитает бинарную симметрию» [Basevi, 1859, p. 30]. Таким образом, в «Ломбардцах» и в интродукции, и в первом финале, учитывая экстраординарность трагической ситуации, можно говорить о классицистском отношении к неквадратности как признаку разлада, «несоответствия обычному ходу вещей», о котором пишет Л. В. Кириллина [Кириллина, 2007-1, с. 97–98].

соль-минорной темой («Пусть они смешаются с пеплом — его имя и его преступление. Так наказал Господь. Пусть брат будет милосерден к брату», пример 80).

Следующее построение (G-dur) начинается как дополнение, но перерастает в полноценную вторую часть, где герои выражают свое отношение к поступку Стиффелио — Лина раскаивается, Рафаэль призывает ее сохранить измену в тайне, Станкар готов встать на защиту чести семьи, приближенные Рудольфа восхищаются его милосердием. Однако различный текст звучит на одном материале, предвосхищающем тему заговорщиков из интродукции оперы «Бал-маскарад». Выделяются только минорные реплики Рафаэля, произносимые почти говорком («В этой книге я оставлю тебе записку…»), и кантилена Лины, которая возносится над общей темой в репризе.

Тема поруганной чести и неминуемого возмездия, на земле или на небе, напоминает о далеком финале «Оберто» — неслучайно даже в музыкальном отношении возникает целый ряд параллелей: тональность, вокально-оркестровый унисон в первой части concertato, полифонические приемы, наконец, настойчивость пунктирного ритма. Stretta интродукции решена в виде хорового гимна. Маршевый характер темы, которую Верди включил в увертюру (пример 81), связывает ее с concertato. Как в более ранних образцах ансамблевых сцен в la solita forma, здесь выдерживается тональное единство: tempo d’attacco и stretta написаны в D-dur.

В «Риголетто» Верди обходится без традиционного большого финала — сам композитор пишет об этом, подчеркивая новаторский характер сочинения: «... я задумал “Риголетто” без арий, без финалов, с нескончаемой цепью дуэтов, считая, что так и надо» [Письмо к Карло Антонио Борси от 8 сентября 1852 г.: Верди, 1973, с. 61]. При этом 1-я картина I акта представляет собой интродукцию, близкую к «совершенной». Здесь есть и квинтет с хором, правда, в нехарактерном движении галопа, и stretta. Ж. де Ван подчеркивает, что интродукция «Риголетто», так же, как интродукции «Травиаты», знаменует собой новое слово в трактовке традиционного раздела, поскольку в центре внимания здесь оказывается не ансамбль и stretta, а вся последовательность событий: «…эти интродукции подобны масштабным сценам, которые составлены из различных пьес, рождаемых единым музыкальным потоком» [Van, p. 139].

Приложение 4

Из истории первого финала «Эрнани»

Руководство театра La Fenice настаивало на участии в новой опере контральто Каролины Виетти. Под давлением театра Верди первоначально распределил партии следующим образом: Эльвира — сопрано, Эрнани — контральто, дон Карлос — тенор, Сильва — баритон. Существенный для становления рассматриваемой сцены этап работы зафиксирован в письме Верди к Пиаве от 2 октября 1843 г.: «Получил два фрагмента “Эрнани”. Эти стихи превосходны и я ими очень доволен. Если ты продолжишь в том же духе, ты напишешь прекрасное либретто. ... Настаиваю только на краткости; и когда начинается действие, не давай ему ослабляться и не забывай некоторые прекрасные фразы из оригинала. Пожалуйста, найди место для хорошего cantabile в момент выхода Руи, поскольку и Суперки[284] поет очень хорошо, и момент подходящий, и сам Виктор Гюго вкладывает в уста своего героя такие слова: “Топчите знаки моего почета, смейтесь над моей сединой”...» [Цит. по: Gallico, p. LXIX]. Таким образом, история рождения соло баритона в tempo d’attacco являет пример того, как в неразрывном единстве выступает у Верди забота о вокальной красоте и о драматической правде, ради которых композитор расширяет границы привычных схем.

Пиаве удалось убедить руководство, что Эрнани–тенор будет звучать убедительней, чем контральто [См.: Budden-1, p. 144]. Тогда Верди сделал Карлоса баритоном, руководствуясь достоинствами ангажированного солиста, а Сильву — басом[285]. Однако единственным на тот момент низким басом в труппе был Сеттимио Рози, не обладавший достаточным опытом для исполнения ведущей партии, так что авторам оперы пришлось писать роль не для primo basso, а для т. н. comprimario, то есть исполнителя второстепенных партий. 10 ноября 1843 г. Верди писал графу Мочениго: «Мы могли бы даже использовать двух теноров; но лучшим решением будет дать Конти партию Эрнани, Суперки — Карло и Рози — Гомеса, поскольку в этой партии есть только финал I акта, несколько pertichini [реплики в номерах других солистов. — *А. Л.*], дуэт во втором акте (очень мощный, с хором); и в III акте у него только ансамбли. В IV акте есть финальный терцет, но если поэт со мной согласится, мы можем сконцентрировать внимание на влюбленной паре... Думаю, что это можно сделать очень хорошо, особенно если все уверяют меня, что Суперки прекрасный певец; и в партии Гомеса мы будем вынуждены либо исказить роль, либо дурно обойтись с певцом» [Цит. по: Kimbell, 1985, p. 127].

---

[284] Антонио Суперки — баритон, который в итоге на премьере исполнил партию Карлоса.

[285] Как отмечает Бадден, в «Эрнани» со всей определенностью сложились вердиевские типы мужских голосов: «подобный граниту, цельный (monochrome)» бас, героический тенор — «лирический, пылкий, отчаянный» и «вбирающий в себя оба характера, подобный «то зефиру, то урагану» баритон [См.: Budden-1, p. 147].

Вероятно, Пиаве жаловался Бренне на постоянные изменения в плане оперы. Бадден цитирует любопытное письмо от 15 ноября 1843 г. с реакцией Верди, адресованное тому же Бренне, письмо, в котором уже со всей определенностью формулируются музыкально-драматургические принципы Верди: «Я меньше всего хотел бы беспокоить поэта желанием переписать хоть одну строку; я положил на музыку три либретто Солеры, и в сравнении оригиналов с напечатанными текстами, которые я сохранил, ты найдешь измененными только несколько строк, и всегда только потому, что так хотел Солера. Но Солера написал пять или шесть либретто и знает все о театре, драматическом эффекте и музыкальной форме. Синьор Пиаве еще не писал для театра[286], и поэтому естественно то, что он еще находится в поисках. Но, если по существу, где ты найдешь певицу, которая будет исполнять подряд длинную каватину, дуэт, который заканчивается как трио, и затем целый финал, как в первом акте “Эрнани”? Кто тот композитор, который сможет положить на музыку сто строк речитатива, как в третьем акте, не наскучив всем? Во всех четырех актах “Набукко” или “Ломбардцев” ты не найдешь больше ста строк речитатива. То же самое касается многих других деталей. Каким бы небольшим ни был мой опыт, я хожу в театр круглый год и уделяю много внимания тому, что я вижу и слышу. Я мог бы указать на множество работ, которые не провалились бы, если бы пьесы были лучше сделаны, эффект лучше рассчитан, музыкальные формы были бы яснее и т. д. ... одним словом, если бы композитор или поэт были бы более опытными. Как часто чересчур длинный речитатив, фраза, предложение, которые могли быть по-настоящему прекрасными в книге или даже в разговорной драме, в опере звучат смешно» [Цит. по: Budden-1, p. 145].

Итак, Верди вводит в начале финала короткое cantabile, в том числе для того, чтобы спасти сопрано от чрезмерной нагрузки, cantabile в духе соло, которые обычно поручаются второстепенным персонажам. В начале 1844 г. ситуация с составом изменилась, и на роль Сильвы был назначен Винченцо Меини, который нашел эту партию слишком низкой для своего голоса. Тогда Верди по собственной инициативе заменил певца на молодого хориста Антонио Сельву[287]. Однако согласно партитуре Сильва исполняет не только каватину, но и кабалетту. Дело в том, что на миланской премьере осенью 1844 г., а возможно, и раньше, в апреле того же года в Вене, партию Сильвы исполнял не comprimario, а первый бас Иньяцио Марини (первый исполнитель роли Оберто). Естественно, Марини требовалась полноценная «двойная» ария, и самым логичным решением было добавить кабалетту к cantabile в финале I акта. Что касается материала кабалетты, то, в результате почти детективного расследования, Р. Паркер доказал, что Верди сочинил ее еще в 1841 г. для вставной арии в опере «Оберто», и предназначалась она тому же Марини, исполнявшему заглавную партию на барселонской премьере [Parker, 1984, p. 5–7].

[286] Пиаве уже был автором (в сотрудничестве с Джованни Перудзини) либретто «Герцога Альбы» Пачини (1842).
[287] Инцидент стал началом карьеры Сельвы; в 1849 г. он исполнил партию графа Вальтера в «Луизе Миллер».

Приложение 5. Финалы concertato Верди. Классификационная таблица

I	**Положение в акте**	**Итоговая сцена**		*Оберто, Колорь на час, Набукко, Ломбардцы, Альзира, Аттила* (I), *Макбет* (I), *Разбойники, Корсар, Трубадур, Сицилийская вечерня* (IV), *Бал-маскарад, Отелло*
		Финал-картина		*Двое Фоскари, Жанна д'Арк, Аттила* (II), *Макбет* (II), *Битва при Леньяно, Луиза Миллер, Стиффелио, Травиата, Сицилийская вечерня* (III), *Симон Бокканегра* (1-я и 2-я ред.), *Дон Карлос, Аида, Фальстаф*
II	**Музыкально-драматургическая структура**	**Tempo d'attacco — Pezzo concertato — Tempo di mezzo — Stretta**		*Оберто, Король на час, Набукко* (I), *Ломбардцы, Жанна д'Арк, Альзира, Аттила* (II), *Корсар, Битва при Леньяно, Стиффелио, Сицилийская вечерня* (III, IV), *Симон Бокканегра, Бал-маскарад* (I)
		Tempo d'attacco — Pezzo concertato — Tempo di mezzo / Coda / Реприза		*Двое Фоскари, Набукко* (II), *Макбет* (I), *Разбойники, Луиза Миллер, Трубадур, Дон Карлос, Аида, Симон Бокканегра* (1881), *Отелло, Фальстаф*
		Tempo d'attacco — Pezzo concertato		*Эрнани* (III), *Аттила* (I), *Макбет* (II), *Травиата, Бал-маскарад* (II)
		Без pezzo concertato		*Иерусалим* (III)
III	**Pezzo concertato**	**Первая тема**	Solo / Soli	*Король на час* (B), *Набукко* (B), *Эрнани* (III), *Двое Фоскари* (T), *Жанна д'Арк* (T+B), *Альзира* (T+B), *Аттила* (I – B), *Макбет* (II – B), *Корсар* (B), *Битва при Леньяно* (B), *Луиза Миллер* (B), *Стиффелио* (T), *Трубадур* (S), *Травиата* (B), *Бал-маскарад* (I – T, II – B), *Аида* (B), *Симон Бокканегра* (1881, B), *Отелло* (S)
			Tutti	*Оберто, Ломбардцы, Эрнани* (I), *Аттила* (II), *Макбет (I), Сицилийская вечерня* (III), *Симон Бокканегра* (1859)
		Ведущий голос	баритон	*Ломбардцы, Эрнани* (I, III), *Альзира* (II), *Аттила* (I), *Аида, Симон Бокканегра* (1881)
			сопрано	*Жанна д'Арк, Альзира, Трубадур, Травиата, Отелло*

			Тенор	*Стиффелио*
			Бас	*Битва при Леньяно*
		Форма	ложный канон	*Набукко* (II), *Стиффелио*
			цепная	*Набукко* (I), *Ломбардцы*, *Эрнани*, *Двое Фоскари*, *Жанна д'Арк*, *Альзира*, *Аттила* (II), *Разбойники*, *Корсар*, *Битва при Леньяно*, *Травиата*, *Сицилийская вечерня* (IV), *Симон Бокканегра*, *Дон Карлос*, *Аида*, *Фальстаф*
			иное	*Оберто*, *Эрнани* (III), *Трубадур*, *Сицилийская вечерня* (III), *Бал-маскарад* (I, II), *Отелло*
*	**Состав ансамбля солистов**		Терцет	*Жанна д'Арк*, *Битва при Леньяно*
			Квартет	*Макбет* (II), *Разбойники*, *Корсар*, *Луиза Миллер*, *Сицилийская вечерня* (IV), *Бал-маскарад* (II)
			Квинтет	*Оберто*, *Ломбардцы*, *Набукко* (II), *Аттила* (I, II), *Трубадур*, *Бал-маскарад* (I)
			Секстет	*Король на час*, *Набукко*(I), *Двое Фоскари*, *Альзира*, *Макбет* (I), *Сицилийская вечерня* (III), *Симон Бокканегра*, *Аида*
			Септет	*Эрнани* (I, III), *Стиффелио*, *Дон Карлос*, *Отелло*
			Октет	*Травиата*
			Децимет	*Фальстаф*

Приложение 6. Аналитические схемы оперных финалов

Схема 1. Керубини. «Лодоиска». Финал II акта (сцена 13)[288]

Темп	Andante sostenuto	Allegretto	Andante	Allegro con moto	Allegro	Allegro spirituoso	Più allegro
Тон-сть	D-dur→	A-dur	F-dur	B-dur	a-moll→	D-dur	D-dur
Тт.	155	82	52	107	52	53	101

Схема 2. Глюк. «Армида». Финал I акта (сцены 3, 4)

Сцена	Сцена 3			Сцена 4		
Темп	Andantino	Andante		Maestoso	Moderato	Allegro
Участники	Фенис, Седония, хор	Балет	Фенис, Седония, хор	Аронт, Армида, Гидроат, Фенис, Седония		Те же и хор
Тон-сть	C-dur–a-moll–C-dur–G-dur–C-dur	F-dur	B-dur	g-moll	B-dur	B-dur–g-moll
Тт.	150	40	66	30	8	61

Схема 3. Моцарт. «Идоменей». Финал II акта (сцена 6)

Номер	Речитатив	Терцет		Хор		Хор
Темп		Andante	Allegro con brio	Più allegro	Allegro	Allegro assai
Участники	Идоменей, Идамант	Идамант, Идоменей, Электра		Хор	Идамант	Хор
Тон-сть		d-moll→	F-dur→	f-moll–c-moll→	D-dur→	d-moll
Тт.	11	62	54	78	39	60

Схема 4. Моцарт. «Милосердие Тита». Финал II акта

Номер	Речитатив	Квинтет с хором	
Темп	Allegro assai	Allegro	Andante
Участники	Секст	Секст, Анниус, Публиус, Вителлия, Сервилия, хор	
Тон-сть	c-moll→	Es-dur→	Es-dur
Тт.	82	122	40

Схема 5. Спонтини. «Весталка». Финал I акта

Темп	Tempo di Marcia			Rec.	Tempo di marcia	Rec.	Moderato	Andantino mosso	Mod.to	Rec.	All.ro brilliante		Rec.	And.te	Tempo di marcia
Тем. связи	A	B	A		A^1		C	D	C		E			G	A
Состав	Общий хор	Хор воинов	Общий хор	Лициний	Хор весталок и жрецов; общий хор	Верховная жрица	Лициний, Цинна, Верховная жрица	Хор (жрицы, жрецы, воины)	Все	Консул	Хор	Танцы	Верховный жрец	Оркестр	Хор
Тон-сть	D	h–A	D	B–F	D-dur	B→	Es	C	Es	F→	C	E–A	B→	D	D
Тт.	18+59	18	59	18	20	10	24	67	48	10	139	538	8	20	59

Схема 6. Россини. «Танкред» (1813). Финал I акта (сцены 10–13)

Номер	Coro e Marcia					Rec. e Finale I		Sestetto nel Finale	Seguito e Stretta del Finale			
Раздел									Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro		Rec.	Tempo di marcia	I tempo	Rec.	Allegro	Andante sostenuto	Allegro	Andante	Allegro	Piu moso
Темат. связи	A	B		A^1	B			C	D	E	D	G
Тон-сть	F-dur			C-dur	F-dur		B-dur→	D-dur	D-dur→	B-dur	D-dur	D-dur
Тт.	21	29	35	34	12	73	26	30	104	33	73	188

[288] В схемах приняты следующие сокращения: тон-сть (тональность), тт. (количество тактов).

Схема 7. Россини. «Моисей в Египте». Финал I акта

Раздел	Rec., Coro		Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	All.^{ro} brill.^{te}	And.^{no}	Allegro	Largo	Allegro	Allegro assai
Текст	quinari	settenari	settenari	ottonari	Settenari	doppi quinari
Тон-сть	→C-dur	F-dur	D-dur→	f-moll–As-dur–as-moll–As-dur	As-dur	c-moll
Тт.	7+48+157	4+57	88	10+a8+a1(8)+a8+4+8	61	12+54+23+48+13+30
	212	61	88	46	61	180

Схема 8. Россини. «Моисей и Фараон». Финал III акта

Номер	Finale					Quartetto	Seguito e stretta del Finale 3	
Раздел	Tempo d’attacco					Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro moderato					Andantino	Allegro	
Темат. связи	D	E	D	E	D	G	D	H
Тон-сть	E-dur	E-dur–C-dur	C	c-moll	→	As-dur	As-dur→	E-dur
Тт.	44	10	12	24	22	36	36	274

Схема 9. Россини. «Семирамида». Финал I акта

Раздел				Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro moderato	Rec.	Andantino	Allegro	Andantino	Allegro molto moderato	Vivace
Текст	Ottonari				Quinari	Ottonari	Decasillabi
Тон-сть	C-dur		Es-dur	G-dur	as-moll	f-moll	C-dur
Тт.	Orch (a(8+8)b(8+20) coro (a(8+8)b(8+20) Oroe e sacr. 8+8+8+12) a8+8+b8+26		Orch(7+26)coro(8+12+37)	4+a(4+4)+7+a(4)+103	a (4+4+b8)a1(8+8) c(24)a3(4+4+d11+11)+12	67	a(8+8)+34+b(8+13) c(8+8+57)b(8+8+9) c(8+8+139+24
	174	19	90	127	98	67	338

Схема 10. Беллини. «Пират». Финал I акта

Раздел	Coro	Aria			Scena		Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
		Cantabile		Cabaletta							
Темп	Mod.^{to} marciale	And.^{te} molto sost.	All.^{ro}	All.^{ro} marciale	All.^{ro}	All.^{ro} moder.	All.^{ro}-Lento	Largo agitato	Allegro	All.^{ro} molto agitato	Più mosso
Текст	decasillabi	ottonari		ottonari			ottonari	Settenari	settenari	Ottonari	
Тон-сть	F-dur	F-dur	D→	F-dur	Des→	D→	C-dur	a–A		b-moll-B-dur	
Тт.	12+36+80	25	17	8+35+41	38	15	94+3	a(9)a(9)-a(9)b(14)	40	a(35)r(16+33)a(35)r(16+a59)	15+24
	128			84	53		97	41	40	115	

Схема 11. Беллини. «Сомнамбула». Финал I акта

Раздел	Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta		
Темп	Allegro assai agitato-Lento	Assai sostenuto	Allegro	Più vivo	Più allegro	Più mosso
Текст		ottonari		ottonari		
Тон-сть	d-moll	Es-dur	As-dur	As-dur		
Тт.	42+19	a(8)a(8)+2a(8)b(28)	22	a(8+r4+a4+6)r(6)a(22)	20	17+ orch14
	61	54	2	101		

Схема 12. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Финал II акта

Номер	Coro e cavatina				Scena e sestetto del finale					Seguito e stretta del finale						
Раздел					Scena	Tempo d’attacco			Pezzo concertato	Tempo di mezzo					Stretta	
Темп	Mod.^{to} mosso	Meno mosso	Tempo 1	Piu all.^{ro}	Maestoso	Mod.^{to}	And.^{te}	All.^{ro}	Larghetto	Allegro	Mod.^{to}	Poco più	Allegro vivace	Piu mosso	Vivace	Più mosso
Текст	settenari					settenari			ottonari	ottonari				ottonari	decasillabi	
Тон-сть	G-dur	D-dur	G			A-dur	c-moll→		Des-dur	D-dur	A-dur	A→	a-moll	a-moll	D-dur	
Тт.					4+4	21+21	19+7	22	2+a(8+8)a(8+8) b(10+10)+9	40	16	16	9	a(4+4+18)	a(8+r8+r8)b(16+r8+19)+111	
	43	17	24	22	80				63	106					175	

Схема 13. Доницетти. «Фаворитка». Финал II акта

Раздел	Scena	Pezzo concertato	Tempo di mezzo			Stretta
Темп	Allegro — Maestoso	Moderato	Allegro	Vivace		
Тон-сть		b-moll–Ges-dur	b-moll→	g-moll	G-dur	G-dur
Тт.	31+34+10	a(20)b(8+13+10)	38	50	10	aaba(32)+30+a(32)+66
	18+	51	98			160

Схема 14. Доницетти. «Фаворитка». Финал III акта

Раздел					Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	Mod.^{to}	Maestoso–All.^{ro} vivace	All.^{ro}-Larg.^{to}	Maestoso	Largo	Allegro	Vivace	Più mosso
Тон-сть	F-dur	F-dur	B-dur	B→	d-moll — D-dur	D-dur	C–Es–C	
Тт.	12+31	29+7	15+75	20	a(9+6)b(13+4+9+6)	43	9+a (40)r(31)a(32)	57
	33	36	90	20	47	43	169	

Схема 15. Обер «Немая из Портичи». Финал I акта

Раздел	Хор	Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	Allegro	Allegro moderato–Allegro molto	Andantino,	Allegro	Allegro	Allegro vivace
Темат. связи	A	B	C	B	D	E
Тон-сть	D-dur	D-dur→	A-dur — a-moll	C-dur	D-dur	D-dur
Тт.	21	37	49	29	57	84

Схема 16. Россини «Вильгельм Телль». Финал I акта

Раздел	Tempo d'attacco					Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro con spirit					Andantino	Allegro	Veloce
Темат.связи	A	B	A	B	A^1	C	A^2	D
Участники		Хор швейц.	Рудольф, хор солдат	Хор швейц.	Джемми, Гедвига, Рудольф, хор	Джемми, Хедвига, Рудольф, Мельхталь, Рыбак, хоры	Все	Все
Тон-сть	e-moll	e-moll	e-moll	E-dur	E-dur→	G-dur	G-dur→	E-dur
Тт.	19	23	19	23	47	4+a(8)b(8)b(8+6)		
	131					35	25	286

Схема 17. Галеви. «Иудейка». Финал III акта

Номер	Хор		Секстет и хор	Проклятие		Ансамбль
Раздел			Pezzo concertato	Tempo di mezzo		Stretta
Темп	Allegro moderato		Andante un poco sostenuto		Allegro moderato	Allegro
Участники	Хор, Евдоксия, Леопольд	Евдокия, Элеазар, Рахиль, Кардинал де Бриньи, хор	Все	Элеазар, де Бриньи, хор	Де Бриньи	Все
Тон-сть	B-dur		Es – g, c (b) – Es – fis – Es	Es-dur→	g-moll	g-moll
Тт.	63	112	a(8)a(8)b(12+9)a(8+3)c(16)d(20)	34	42	157
	175		85	76		157

Схема 18. Галеви. «Иудейка». Финал I акта

Темп	Allegro	Allegro molto	Allegro moderato	Andante	Allegro	Allegro brilliante		I Tempo	Allegro moderato
Участн.	Хор	Рахиль, Элеазар, Руджиеро, Леопольд, хор	Альберт	Квартет	Хор	Хор	Квартет и хор	Квартет и хор	Хор
Тон-сть	F-dur	f-moll→	D-dur	D-dur	d→	F-dur	F–fd	F-dur	F-dur
Тт.	58	166	28	39	16	80	107	84	35

Схема 19. Пачини. «Сафо». Финал II акта

Раздел	Tempo d’ttacco				Pezzo concertato		Tempo di mezzo		Stretta	
Темп	Allegro	Maestoso religioso	1 Tempo	Allegro moderato	Largo		Allegro — Sostenuto	Allegro vivace	Allegro vivace	Più mosso
Текст	senari			Settenari	ottonari			settenari	Decasillabi	
Тон-сть	C-dur	C—As-dur	C-dur	C-dur→	b-moll	B-dur	g-moll	→	Des-dur—B-dur—Des-dur—B-dur	B-dur
Тт.	77+155	6+22	6+53	54+7	a(8,8+8)b(19)	c(9)d/b(20)d/b(21)coda(18)	44+4	20	a(30+17)b(41)c(20+17)b’(15)d(20)	65
	380				121		68		225	

Схема 20. Меркаданте «Бандит». Финал I акта

Номер	Gran marcia e coro	Recitativo e duetto		Gran coro		Cavatina	Seguito del finale	Séttimino del finale	Stretta del finale	
Раздел	Tempo d’attacco							Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro spiritoso	Rec.	All.^{ro} mod.^{to} assai	All.^{ro}	All.^{ro} deciso	Lento-And.^{te}	Allegro mosso	Andante sostenuto	Allegro deciso	Più animato
Тон-сть	D-dur	→	C-dur	C→	C–g–C	→F-dur	F-dur→	Des-dur — B-dur	B-dur→	H-dur
Тт..	273	18	111	28	296	47	80	91	48	91

Схема 21. «Оберто». Финал I акта

Раздел	Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	Allegro		Allegro	Allegro	Prestissimo
Текст	Ottonari	Settenari	doppi senari	doppi senari	
Тон-сть	C-dur→	g-moll	→	C-dur	
Тт.	(2+16) 11 (18+8+20)	Ab(8)ab(8)b(11)a (18)coda (10)		a(16)b(24)c(29)→a(16)b(23) coda	
	60	57	19	182	

Схема 22. «Король на час». Финал I акта

Раздел	Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro	Adagio	Allegro	Presto
Тон-сть	B-dur→	Es-dur	Es	B-dur
Тт.		a(14)b(12)b(12)coda(28)		a (16+6)b (1+16+20)c(16+19)b(1+88)c(14)
	81	66	27	199

Схема 23. «Набукко». Финал I акта

Раздел	Coro	Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп		Allegro	Andante	Allegro	Presto	Piu presto
Текст	ottonari		doppi quinari	settenari	ottonari	
Тон-сть	B	D-dur→	H-dur	→	D-dur	D-dur
Тт.			a(8)b(7)c(10)d(14)c1(20)		a(20)a(24)b(24)c(46)a(25)b(24)	
	70	26	58	29	162	73

Схема 24. «Набукко». Финал II акта

Раздел		Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo		
Темп	Allegro meno mosso	Allegro agitato	Andantino, 3	Allegro	Allegro	Andante
Текст			senari	ottonari		
Тон-сть		h-moll→	B-dur		f-moll	f-moll
Тт.	8	64	62	74	31	21

Схема 25. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта

Раздел	Tempo d’attacco		Pezzo concertato		Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	Andante	Allegro	Andante mosso		Allegro	Prestissimo	Piu mosso
Текст	sciolti	ottonari	ottonari			decasillabi	
Тон-сть			f-moll	F-dur	→	c-moll–C-dur	C-dur
Тт.	14	42	a(6+6+3)b(1+6+6+4)	b1(8)c(6+6+8)		a(13+13)a1(1+16+27)a2(16)	a3(8+24+28+8)
	56		60		17	155	

Схема 26. «Иерусалим». Финал III акта

Раздел	Marche funebre	Grande scene et air		Tempo d'attacco				Stretta			
Темп	All. as. moder.	All. agit.	And. mosso — Più lento	Allegro	Largo	Allegro-Largo	Allegro	Allegro	Plus vite	Allegro	Plus vite
Тон-сть	es moll	→Fis→	h–H		des–Des	d—D, es—Es		des-moll			des-Des
Тт.	39	62	60	14	54		13	123			

Схема 27. «Эрнани». Финал I акта

Раздел	Scena	Cavatina			Tempo di mezzo	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	Allegro	Andante	Allegro	All. marciale	Allegro	Adagio	All. moderato	Allegro agitato	Poco piu
Текст	sciolti	ottonari	sciolti	settenari	sciolti	ottonari	ottonari	Decasillabi	
Тон-сть		As-dur	→	As-dur		Es-dur	g-moll-G-dur→	a-moll-A-dur	A-dur
Тт.		27	11	86		a(7+13)b(9+10+12)		a(12+11)b(12+27+12)	36
	20	124			20	49	30	120	

Схема 28. «Эрнани». Финал III акта

Раздел	Tempo d'attacco			Pezzo concertato
Темп	Andante — Allegro	Allegro—Allegro agitato		Adagio
Текст	ottonari	ottonari	ottonari	doppi quinari
Тон-сть	H-dur→	as-moll	As-dur→	f-moll—F-dur
Тт.	6+7+39	7+9	30	a(2+8)+8+a(4+4)b(4+4)b(4+4)+5
	52	16	30	47

Схема 29. «Двое Фоскари». Финал II акта

Раздел	Tempo d'attacco				Pezzo concertato		Tempo di mezzo	
Темп	Rec.	Andnte	Andante	Allegro	Andante mosso			Piu mosso
Текст		decasillabo		ottonari	settenari			settenari
Тон-сть				f-moll	es-moll	Es-dur	es-moll	Es-dur
Тт.	14	5	11	44	a(1+11+14)	b(11)a1(9+9)	25	17
	74				55		42	

Схема 30. «Жанна д'Арк». Финал II акта

Раздел	Coro	Scena	Tempo d'attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	All. maestoso		Allegro	Moderato	Andant 6/8	Allegro	Allegro vivo
Текст	endecasillabi		sciolti	ottonari	doppia quinari	decasillabi	Ottonari
Тон-сть	Es-dur		b→	F-dur→	Des-dur		es-Es
Тт.	31	14	38	47	a(9+8)b(8+7)+8+b(8+19)	45	a(16+39)b(32)+54+b(16+10)
		99			69	45	259

Схема 31. «Альзира». Финал I акта

Раздел	Scena	Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta		
Темп	Allegro	Allegro moderato		Allegro vivo	Allegro	Allegro	Piu mosso
Текст		settenari	ottonari		decasillabi		
Тон-сть		a-moll	des–Des	a-moll→	E-dur		
Тт.			a(1+14+5)b(16)c (14)b(8+7)+8		a(1+8+8)+8+16 b(8+10+40)	a(1+8+8)+8+16 +b(8+10+15)	93
	43	46	73	48	266		

Схема 32. «Аттила». Финал II акта

Раздел	Coro	Scena	Coro		Pezzo concertato		Tempo di mezzo	Stretta
Темп	All.^{ro} maest.^{so}	Largo	All.^{ro} as. mod.^{to}	All.^{to} as. mod.^{to}	Andantino		All.^{ro}	All.^{ro}
Текст	settenari		endecasillabi		senari		decasillabi	
Тон-сть	F-dur	C→g	G-dur		e-moll	E-dur	C-dur→	Es-dur
Тт.		9+26			a(8+4)+13+b(8+26)	a(8+8)a20		
	44	35	80	16	95		58	183

Схема 33. «Макбет». Финал I акта

Раздел	Scena			Pezzo concertato	
Темп	Allegro	Lento	Allegro agitato 2=58	Adagio	Allegro
Текст	ettenari/endecasillabi (versi sciolti)			decasillabi	
Тон-сть		c-moll	c→	b-moll — Des-dur	
Тт.				a(10)b(8+r8+a12)a1(8+6+10)	41
	14	14	42	62	41

Схема 34. «Макбет». Финал II акта

Раздел	Tempo d'attacco						Pezzo concertato
Темп	All.^{ro} brill.^{te}	All.^{to}(brindisi)	All.^{ro} come prim.	All.^{ro} agitato	All.^{ro} (brindisi)	All.^{ro} agitato	Largo
Текст	ottonari	quinari	ottonari	doppi senari		doppi senari	ottonari
Тон-сть	F-dur	B-dur	F-dur	f-moll	B-dur	f-E-f→	e-moll
Тт.							a(8)+12+4+b(27)
	24+43	113	23	79	60	67	51

Схема 35. «Корсар». Финал II акта

Раздел	Tempo d'attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Allegro	Andante	Andante	Allegro	Allegro
Текст	decacillabi		novenari	settenari	ottonari
Тон-сть	B-dur→		Des	As	C-dur
Тт.	111	12	a (8+8) b (8+8) c (8+30+9)	45	a(8+8+8)a1(8+8+8)+16+10+a2(20)a(8+8)+58

Схема 36. «Битва при Леньяно». II акт

Раздел	Coro d'introduzione		Scena e duetto		Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	And.^{te} sost.^{to}	All.^{ro} vivacissimo	All.^{ro} mod.^{to}- All.^{ro} agitato	All.^{ro} assai. sost.	Allegro mosso	Adagio	Allegro	All.^{ro} agit.^{to} mosso	Più mosso
Текст	senari			ottonari	ottonari	settenari	settenari	decasillabi	
Тон-сть	e-moll	e–E	→	Des-dur	Des	as-moll—As-dur	Des-dur	E–E–e	E
Тт.	32	37+51	3+28	36		16+54	19+16	32+38+32	69
	120		67		20	70	35	171	

Схема 37. «Луиза Миллер». Финал I акта

Раздел	Coro	Tempo d'attacco							Pezzo concertato	Tempo di mezzo		
Темп	All.^{ro} vivace	All.^{ro}	Adagio	And.^{te} moss.	Largo	All.^{ro} mod.	All. assai sost.	Poco piu	Andantino	All.^{ro}	Poco più mosso	Allegro
Текст	doppi senari	settenari					ottonari		ottonari		settenari	
Тон-сть	C-dur	c-moll→					cis		D-dur/d-moll		e-moll	A-dur
Тт.	39+4rec+26+ 7rec+14	35	13	6	10	12	37	26	a(11+14)b(16)c(15+15) c(12+9+17)	34	18	21
	90	139							109	73		

Схема 38. «Стиффелио». Интродукция

Номер	Introduzione e racconto			Scena e settimino		Seguito e stretta	
Раздел	Tempo d'attacco				Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	Maestoso	Allegro	And.^{no}mosso	Allegretto	Adagio 4=56	Allegro vivo	
Текст	endecasillbi	novenari	doppi quinari		ottonari		Settenari
Тон-сть	a-moll→	C→	D-dur	D-dur	g-moll—G-dur	C-dur→	D-dur
Тт.					a(7)b(13)b1(11)a(9)		a(12)b(18)a(12)coda(47)
	29	68	26	31	40	23	89

Схема 39. «Стиффелио». Финал I акта

Номер	Coro nel finale		Seguito del finale		Largo del finale	Stretta del finale		
Раздел		Tempo d’attacco			Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta	
Темп	All.^{ro} vivace	Meno	All.^{ro} ass. mosso	All.^{ro} ass/ mod.^{to}	Adagio	Allegro	Presto	Piu mosso
Текст	doppi senari				Settenari	decasillabi	Ottonari	
Тон-сть	A-dur		→F	d-moll	g-moll-G-dur		a-moll–A-dur	
Тт.		95	23	19+18	24+26	19	83	65
	152	155			50	19	148	

Схема 40. «Трубадур». Финал II акта

Раздел	Tempo d’attacco				Pezzo concertato	Tempo di mezzo		
Темп	Andante	Andante	Andante	Allegro assai	Andante mosso	Allegro vivo	Tempo 1	Allegro
Текст	settenari	endecasillabi/settenari			settenari			
Тон-сть	Es	Es	c		As-As	As	As	As
Тт.	34	14	12	14	27+18	23	4	11
	70				45	38		

Схема 41. «Травиата». Финал II акта

Раздел	Tempo d’attacco								Pezzo concertato
Темп	All.^{ro} brill.^{te}	All.^{ro} mod.^{to}	All.^{ro} assai mosso–All.^{ro} assai vivo	All.^{ro}	All.^{ro} ag.^{to}	All.^{ro} ag.^{to} as. vivo	All.^{ro} sost.^{to}	Veloc.^{mo}	Largo
Текст	endecasillabi	settenari	decasillabi–ottonari		doppi senari	ottonari	settenari	quinari	doppi quinari
Тон-сть	C-dur	e-E–A-e	C-dur–g-moll/G	e→	f-moll	Des→	C→	c-moll	Es
Тт.	42	31+28+25	24+96+82	20	153	74+32	21	60	61
	330			360					61

Схема 42. «Сицилийская вечерня». Финал IV акта

Раздел	Scena	Pezzo concertato	Tempo di mezzo		Stretta	
Темп	All.^{ro}–And.^{te}–All.^{ro} agitato–And.^{te}–Adagio	Adagio	And.^{te} sost.^{to}–All.^{ro}–And.^{te}sost.^{to}	All.^{ro}	All.^{ro} vivace	Moins vite
Тон-сть	a-moll→des-moll →	f-moll— F-dur	f-moll– Des	D→	E	
Тт.	53+6+24+4+13	16+19	10+42+7+22+3	20	35	134
	100	35	104		169	

Схема 43. «Симон Бокканегра». Финал I акта

Номер	Coro de popolo e barcarola		Inno al doge	Ballabile di corsari africani cin coro	Scena e sestetto		Racconto e stretta						
Раздел					Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo						Stretta
Темп	All.^{ro} assai vivo	All.^{to}	All.^{ro} sost.^{to}	Allegro	All.^{ro} assai	Andantino	All.^{ro} mod.^{to}	Poco piu mosso		All.^{ro}	Poco più		All.^{ro}
Текст	settenari				decasillabi	ottonari	senari						
Тон-сть	E-dur	A-dur	A-dur	e–G–e–E–E	d–h–fis–B	B-dur	b-Des	Des	Des-As	F	c	f→	c-moll
Тт.	69		52	92	54	53	207						96

Схема 44. «Бал-маскарад». Финал I акта

Номер	Scena e canzone		Scena e quintetto			Scena ed inno		
Раздел			Tempo d’attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo		Stretta
Темп	All.^{ro} vivo	All.^{ro} giusto	All.^{ro}assai sost.^{to}	All.^{ro}	And.^{te} mosso quasi all.^{to}	All.^{ro}	All.^{ro} vivace	All.^{ro}assai sost.^{to}–Piu
Текст	quinari	senari	decasillabi		settenari	settenari		settenari
Тон-сть	C-dur→	as-As-	es→	des→	B-dur	B→	E→	A
Тт.	49	6+40+42	13	50	a(8)b(8)c(13)a(8)coda(24)	40	21	33+22+32
	137		63		61	61		87

Схема 45. «Дон Карлос». Финал III акта

Раздел	I			II			III
				Scena	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	
Темп	All.^{ro} assai sost.^{to}			And.^{te} sost.^{to}– All.^{ro} mosso	An.^{te} assai mosso	All.^{ro}– All.^{ro} più moderato di ptima	I^{0} tempo
Тем. связи	A	B	A	C	D	E	A
Жанр	Хор	Шествие Такт 83	Хор Т. 135	Т. 170	Хор депутатов и ансамбль. Т. 229	Т. 310	Хор. Т. 384
Текст	novenari/endecasillabi			sciolti	(doppi)settenari/novenari	sciolti/settenari	novenari/settenari
Тон-сть	E–e	A–C→	E	C→f→	As-dur	→	E
Тт.	83	51	34	58	a(2+22)b(8)c(16)a/b/c(13)coda(21)	74	36
	168			58	80	74	36

Схема 46. «Аида». Финал II акта

Раздел	I				II			III
					Scena	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	
Темп	All.^{ro} maest.^{so}		Più mosso	Tempo I	Col canto– All.^{ro}as. vivo	And.^{te} sost.^{to}–Poco più animato	All.^{ro}	Maest.^{so} come prima
Тем. связи	A	B	C	A	D	E	G	A
Жанр	Хор	Марш Т. 91	Танцы Т. 134	Хор Т. 297	Т. 358	Т. 428	Т. 512	Хор Т. 568
Текст	settenari				sciolti	decasillabi	sciolti	settenari
Тон-сть	Es-dur	As-dur	c–f–F–c	Es-dur	C→	d-moll–F-dur	Des→	Es-dur
Тт.	90	42	162	60	43 21	a(18)b(16)c(14)d(7)e(8)b^{1}(8)coda(19)	55	81
	354				64	88	55	81

Схема 47. «Симон Бокканегра». Финал I акта (1881)

Раздел	I		II	III		IV			V
					Tempo d'attacco	Pezzo concertato			
Темп	All.^{ro}mod.^{to}		All.^{ro} agitato	Mod.^{to}–Più all.^{ro}	I tempo	Andante mosso		Rec.	Largo assai
Текст	endecasillabi			doppi senari		settenari			sciolti
Тон-сть	C–e–a→		c-moll	Des-dur		Es– Fis	Fis-dur		c-moll
Тт.	20	33	169	8+54	11	34	a(13)b(8+3)a-coda(13)	8	49
	20	203		73		71		57	

Схема 48. «Отелло». Финал III акта

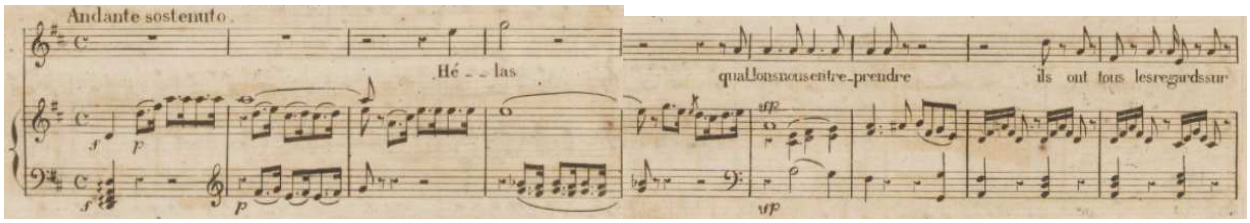
Раздел		Tempo d'attacco					Pezzo concertato				
Темп	Allegro sostenuto			Rec. Più mosso		Presto	Largo		Più mosso–Rit	Allegro agitato	
Сцена	V	VI	VII		VIII					IX	
Текст		Endecasillabi					settenari			endecasillabi	
Тон-сть	C	f→C→	→		c→	e→	As–Es–F–Es-	Es– B	As–Es	→	C-dur
Тт.	22	28+8+13	16+33	11+7	31	5+9	a(10)b(7)c(8)d(8)b(4)e	e(11)d(12)e(11)	a(7)b(4)e(6)c(8)	17+21	28
		183					105			66	

Схема 49. «Фальстаф». Финал II акта

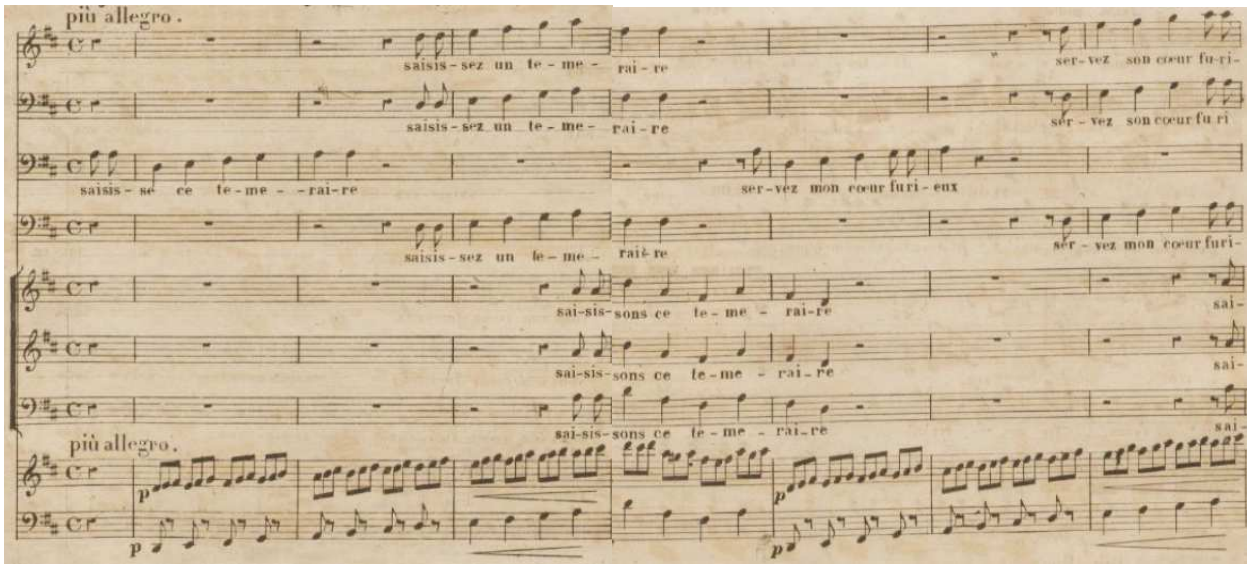
Эпизод	I				II			III		IV				
	Tempo d'attacco											Pezzo concertato	Tempo di mezzo	
Темп	All.^{ro} bril.^{te}	And.^{te}	Lo stes. mov.^{to}	All.^{ro}	Mod.^{to}	All.^{ro} con brio	Lo stes. mov.^{to}	All.^{ro} ag.^{to}	Più mosso	All.^{ro}	I tempo	And.^{te}	All.^{ro} com. prima	Lo stes. mov.^{to}
Текст	endecasillabi			quinari	5/11/7	quinari	11	doppi senari		quinari		5/6/8	endecasillabi	
Тон-сть	G-dur	C-dur	C–G	C-dur	A–F	A		D	A→	Es	G	C–E–C		Ar
Темы	a, b		b, a					c, d	e		e			e
Тт.	43	37	113	85	72	24	28	65	121	33	58	a(7)b(8)+11c(14)d (12)	13	93
	278				124			186		91		52	106	

Приложение 7. Нотные примеры

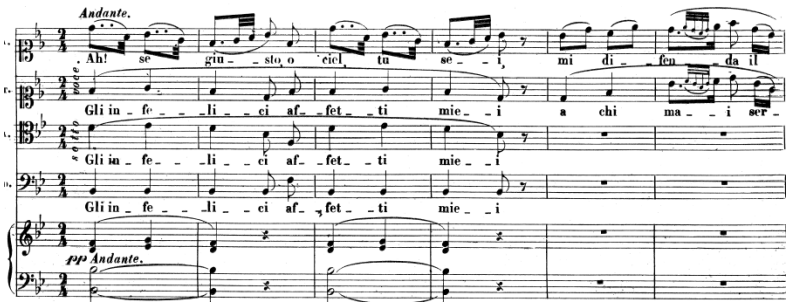
Пример 1. Керубини. «Лодоиска». Финал II акта. 1-й раздел



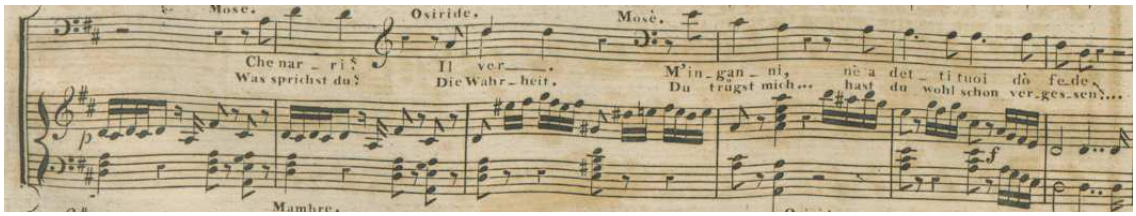
Пример 2. Керубини. «Лодоиска». Финал II акта. 7-й раздел



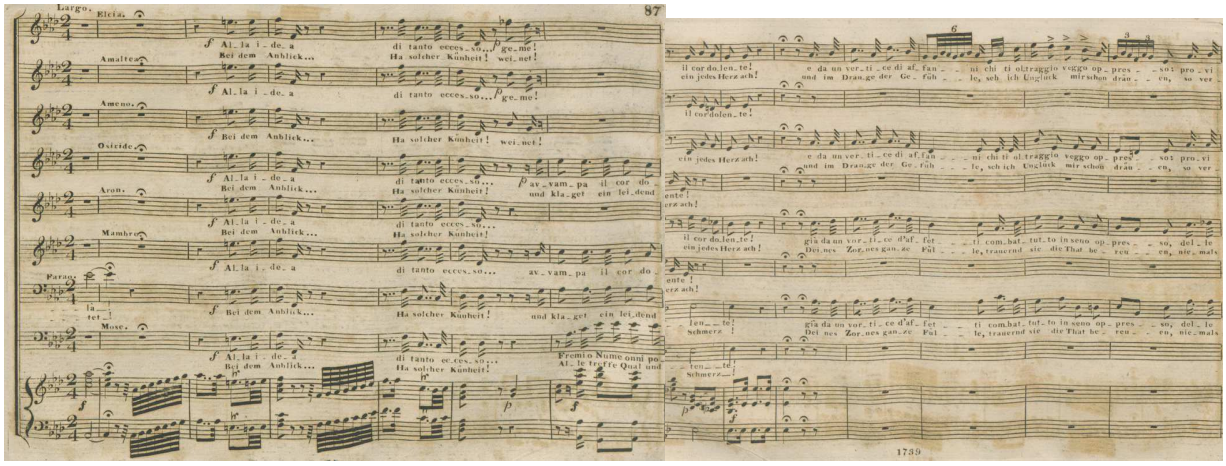
Пример 3. Россини. «Танкред». Финал I акта. Квартет



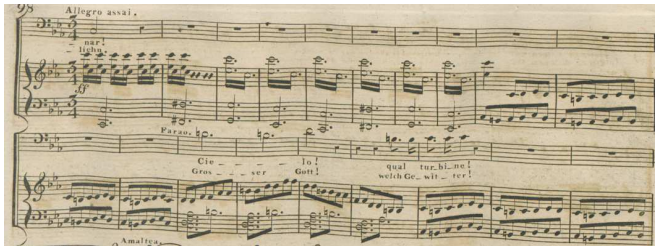
Пример 4. Россини. «Моисей в Египте». Финал I акта. Tempo d’attacco



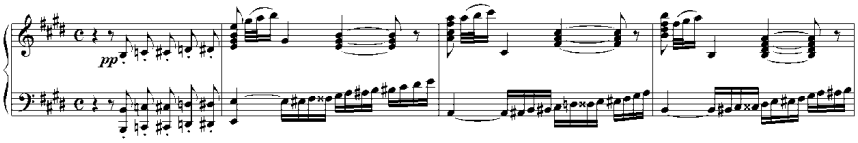
Пример 5. Россини. «Моисей в Египте». Финал I акта. Pezzo concertato



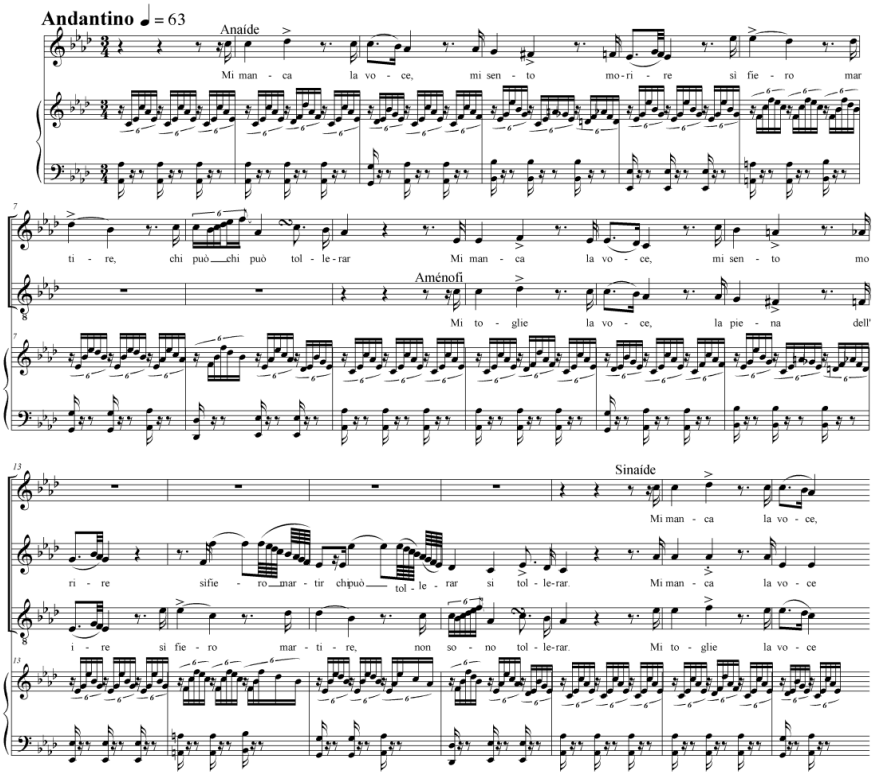
Пример 6. Россини. «Моисей в Египте». Финал I акта. Stretta



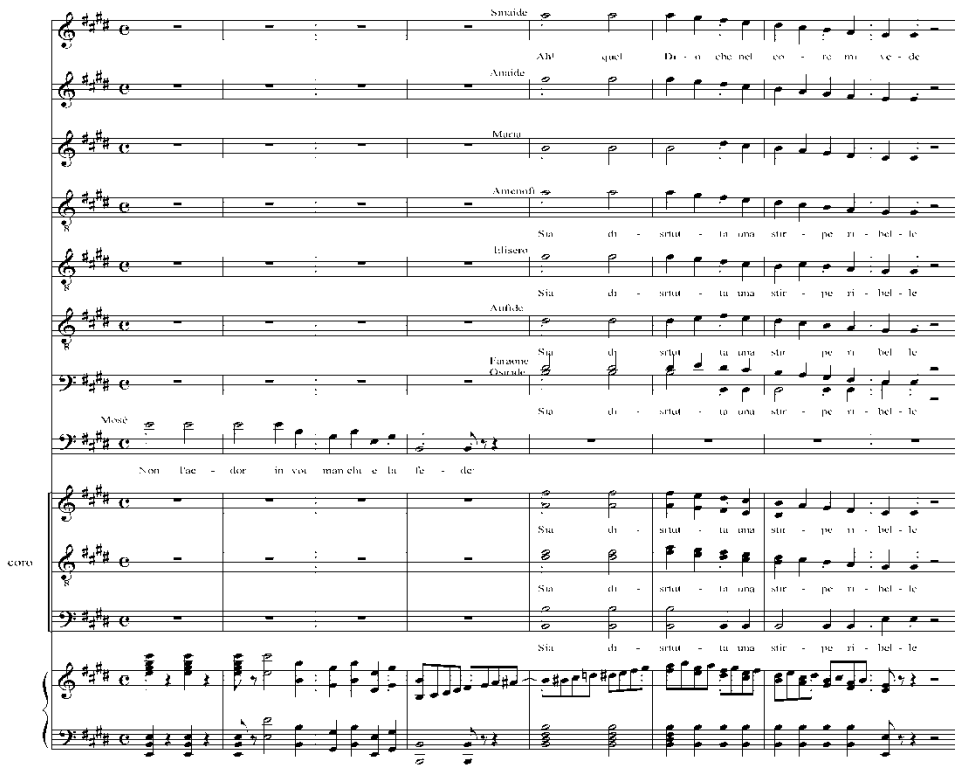
Пример 7. Россини. «Моисей и Фараон». Финал III акта. Tempo d’attacco



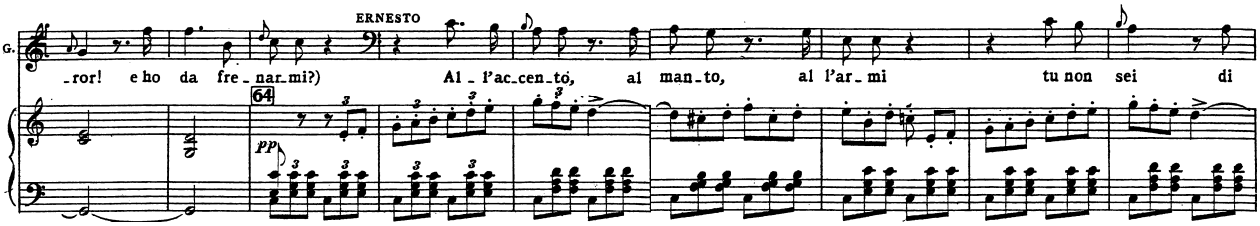
Пример 8. Россини. «Моисей и Фараон». Финал III акта. Pezzo concertato



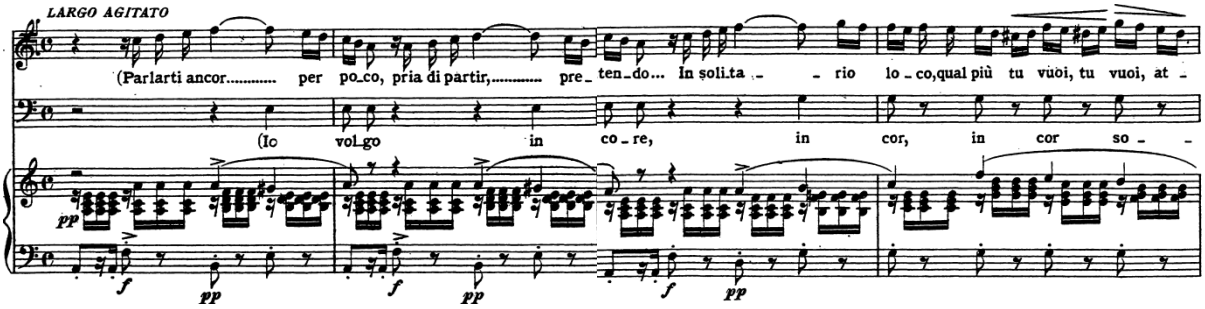
Пример 9. Россини. «Моисей и Фараон». Финал III акта. Stretta



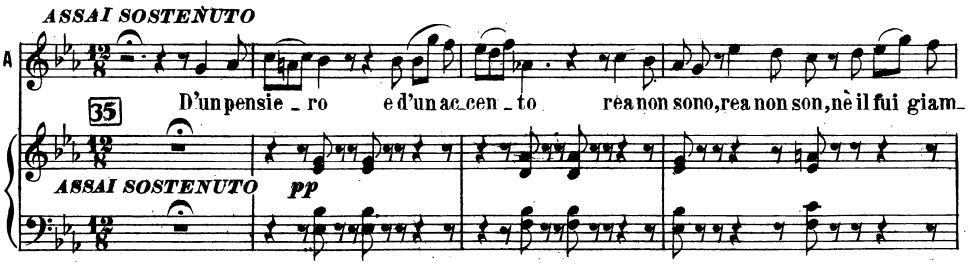
Пример 10. Беллини. «Пират». Финал I акта. Tempo d'attacco



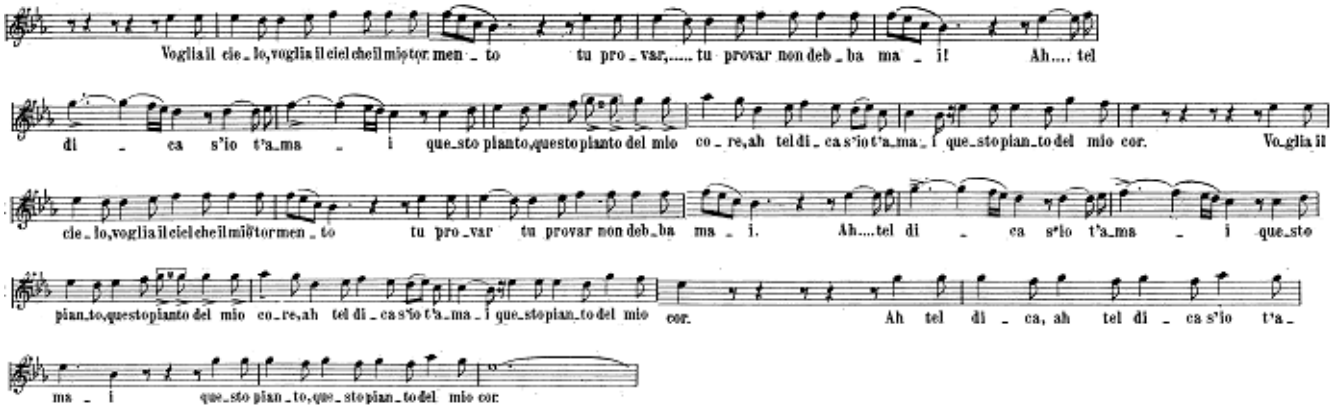
Пример 11. Беллини. «Пират». Финал I акта. Pezzo concertato



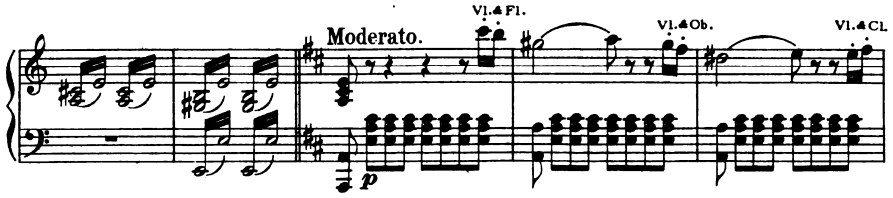
Пример 12. Беллини. «Сомнамбула». Финал I акта. Pezzo concertato



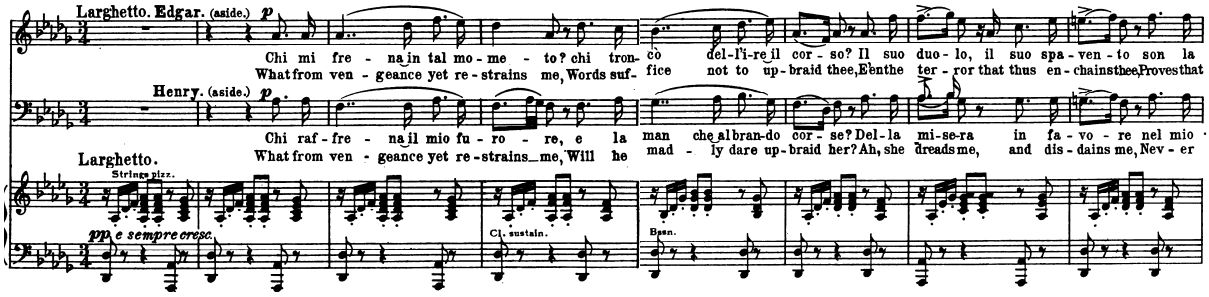
Пример 13. Беллини. «Сомнамбула». Финал I акта. Мелодия groundswell (партия Эльвино)



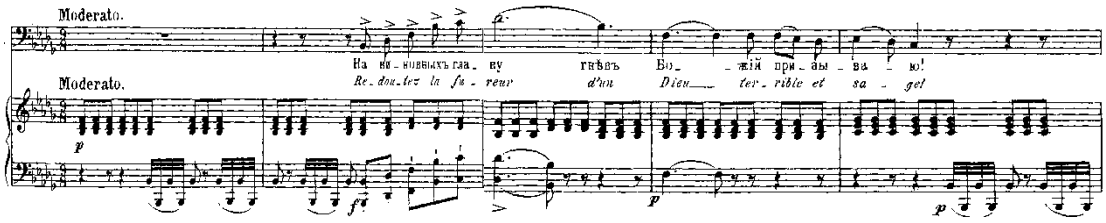
Пример 14. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Финал II акта. Tempo d'attacco



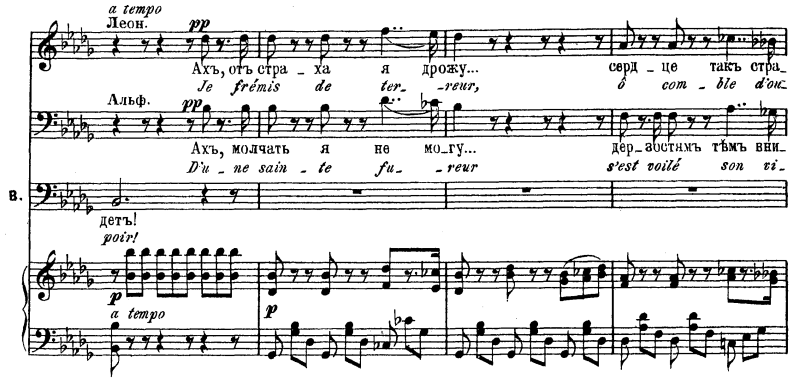
Пример 15. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Финал II акта. Pezzo concertato



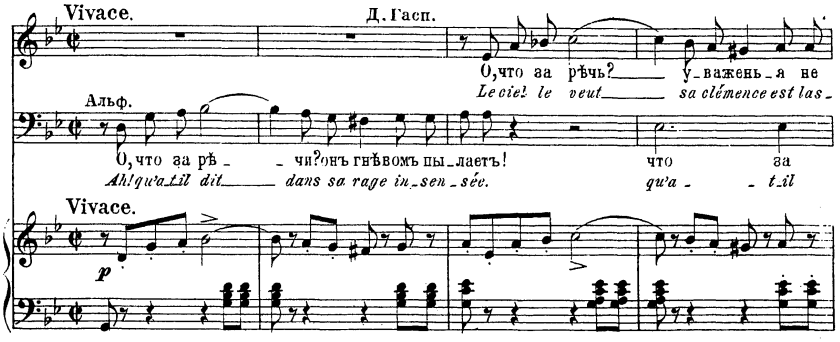
Пример 16. Доницетти. «Фаворитка». Финал II акта. Pezzo concertato. Тема 1



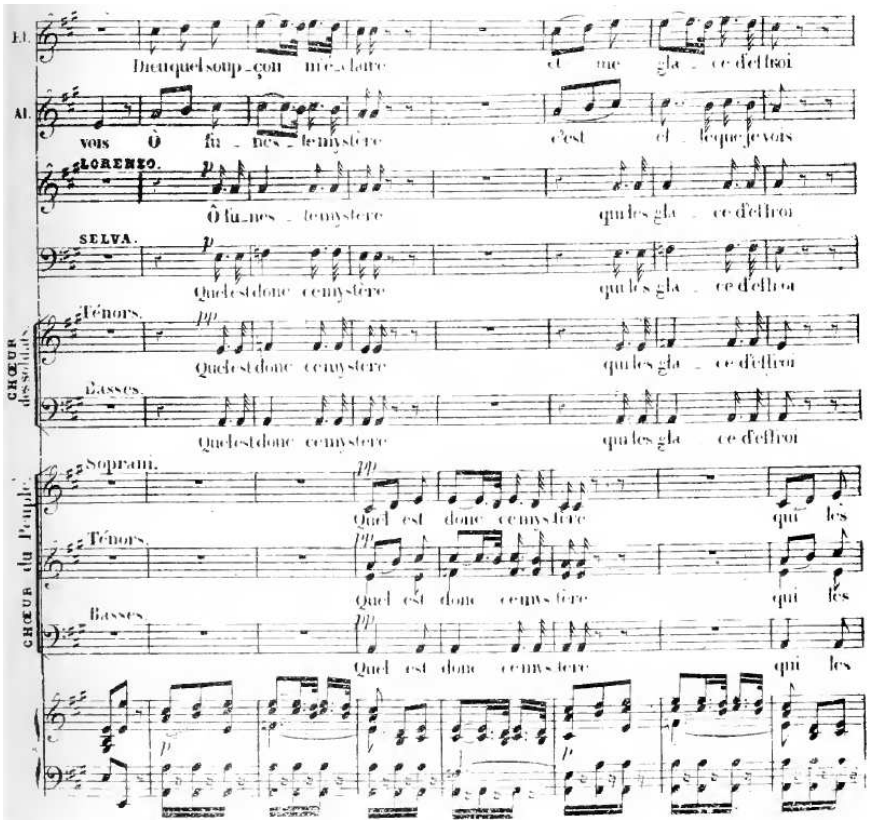
Пример 17. Доницетти. «Фаворитка». Финал II акта. Pezzo concertato. Тема 2 (основная)



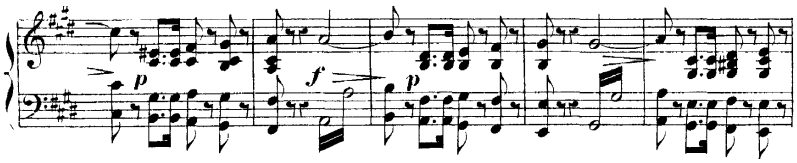
Пример 18. Доницетти. «Фаворитка». Финал II акта. Tempo di mezzo



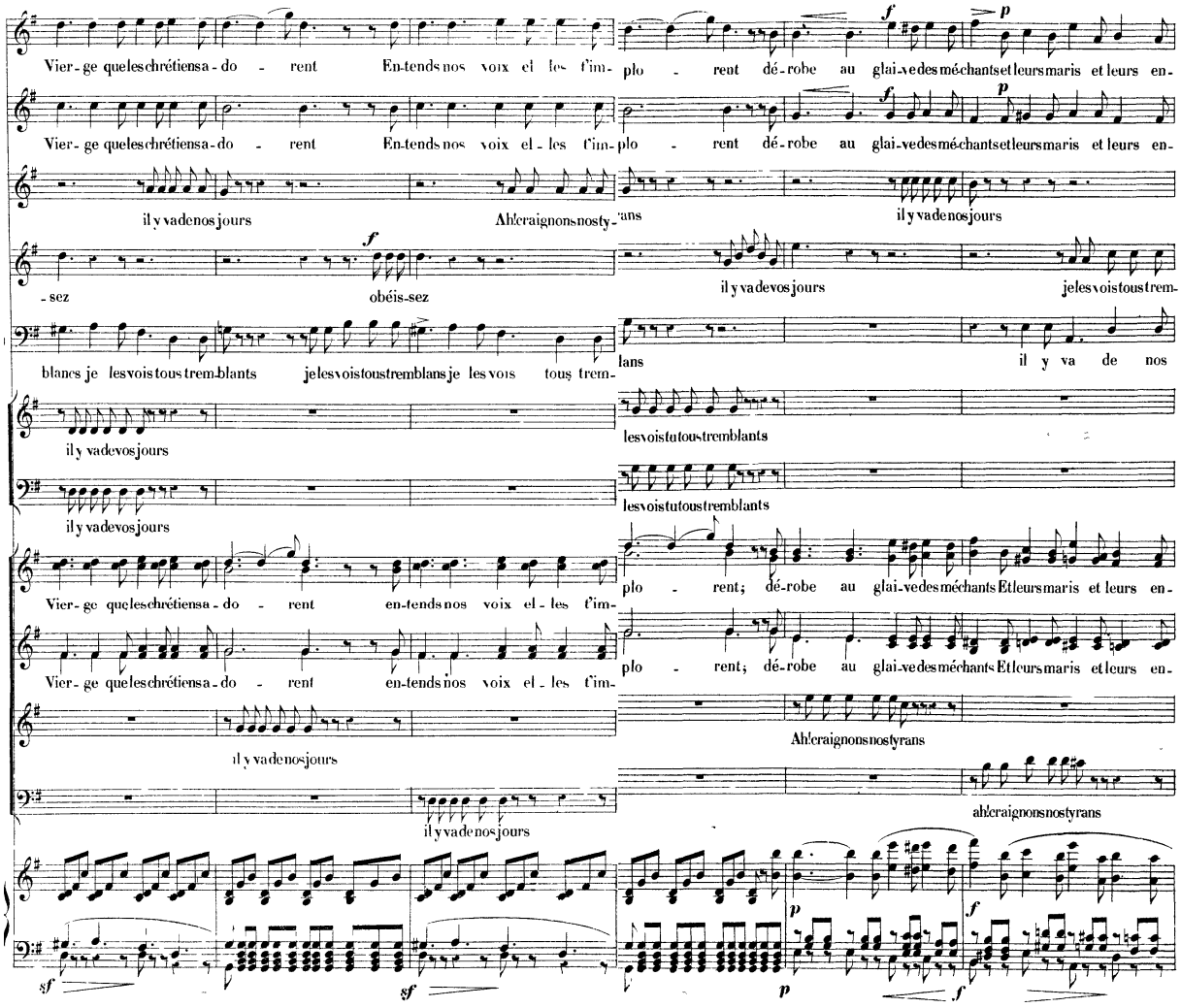
Пример 19. Обер «Немая из Портичи». Финал I акта. Pezzo concertato



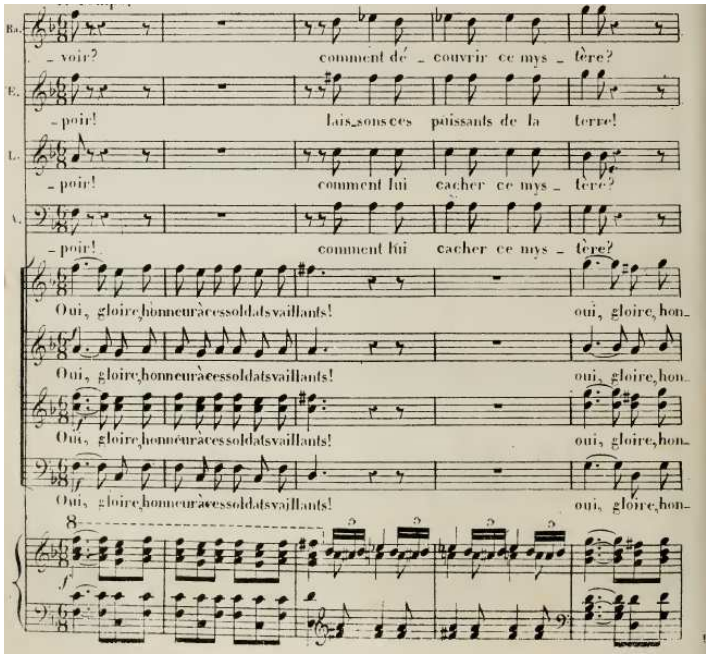
Пример 20. Россини. «Вильгельм Телль». Финал I акта. Tempo d'attacco



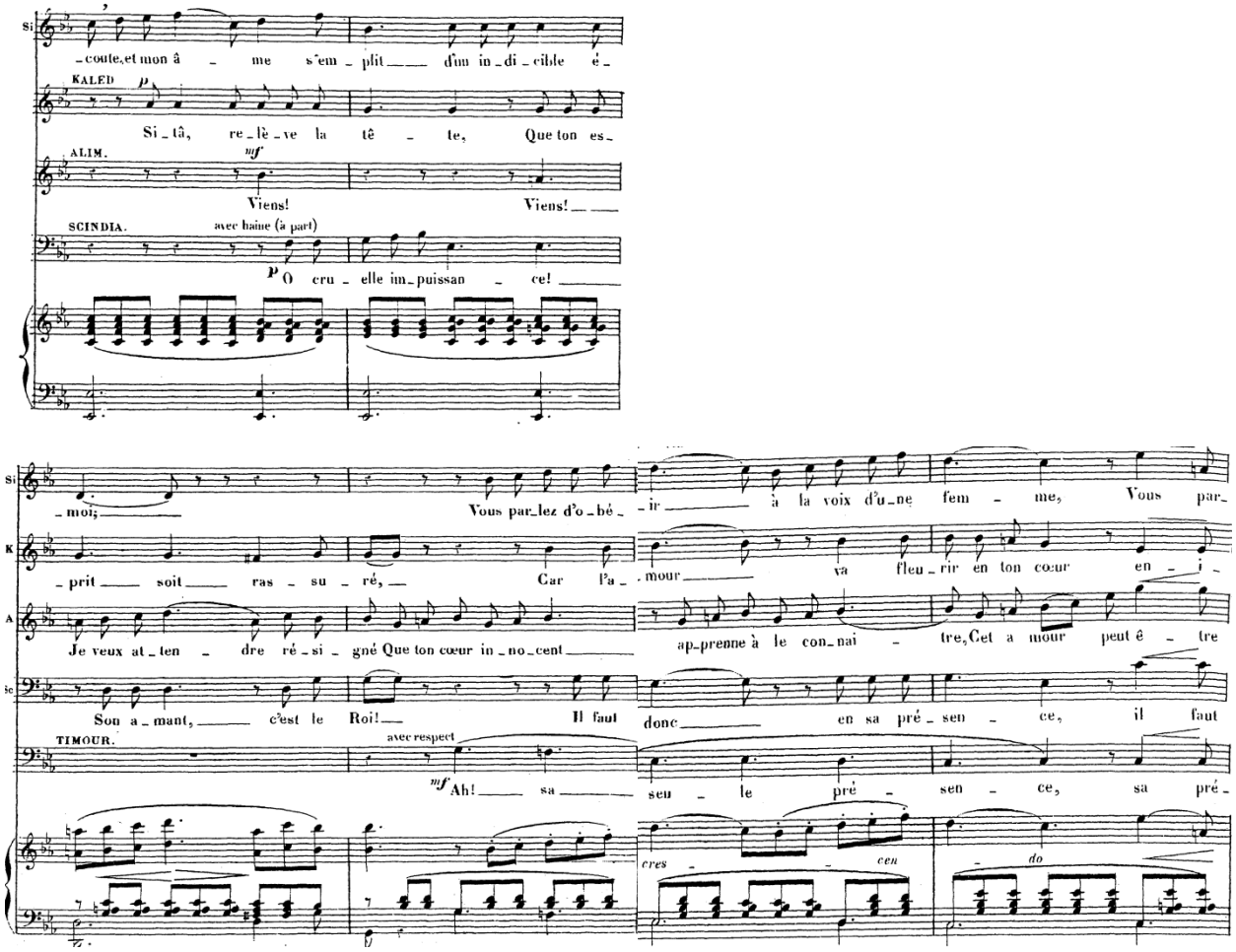
Пример 21. Россини. «Вильгельм Телль». Финал I акта. Pezzo concertato. Вторая часть



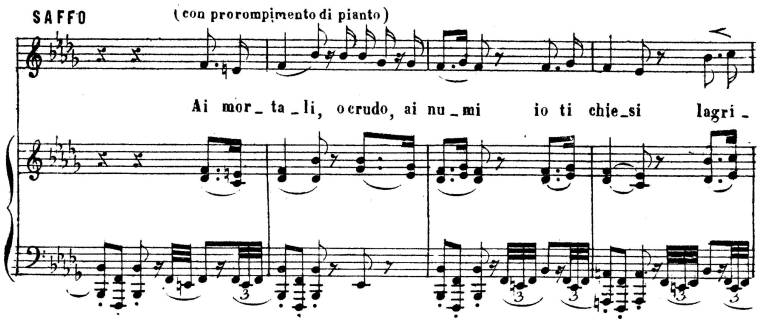
Пример 22. Галеви. «Иудейка». Финал I акта. Квартет с хором



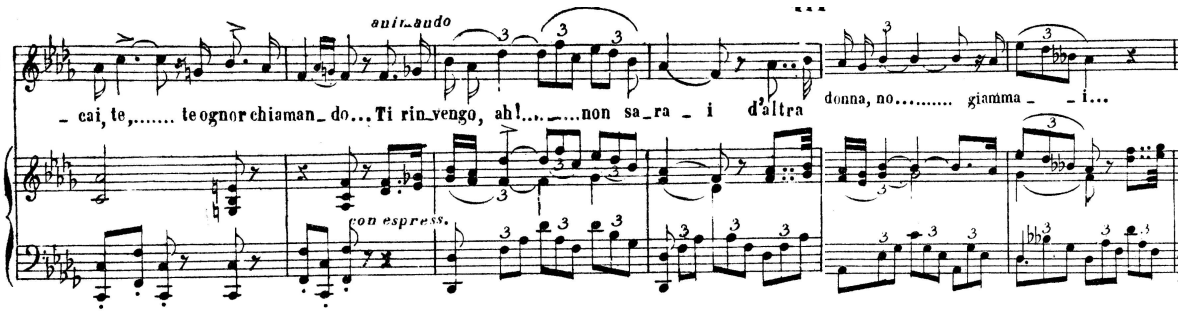
Пример 23. Массне. «Король Лахорский». Финал I акта. Квинтет с хором



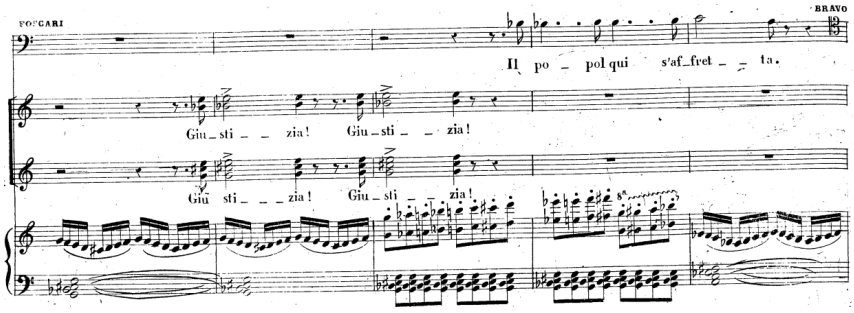
Пример 24. Пачини. «Сафо». Финал II акта. Pezzo concertato. Тема a



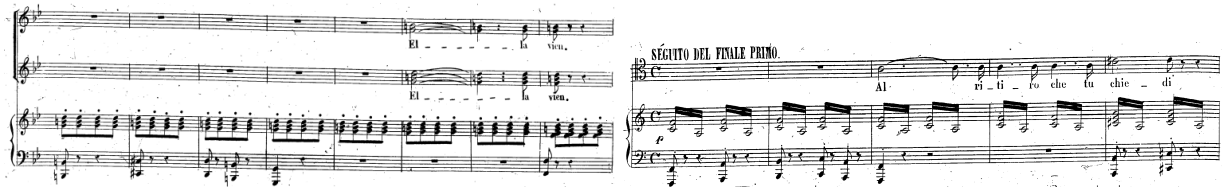
Пример 25. Пачини. «Сафо». Финал II акта. Pezzo concertato. Тема b



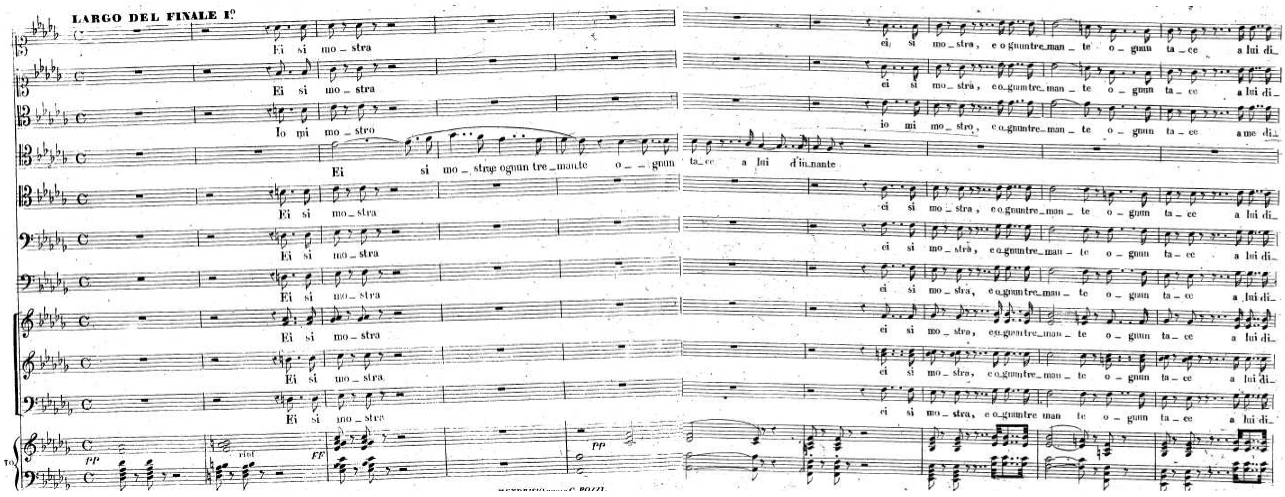
Пример 26. Меркаданте. «Бандит». Финал I акта. Хор



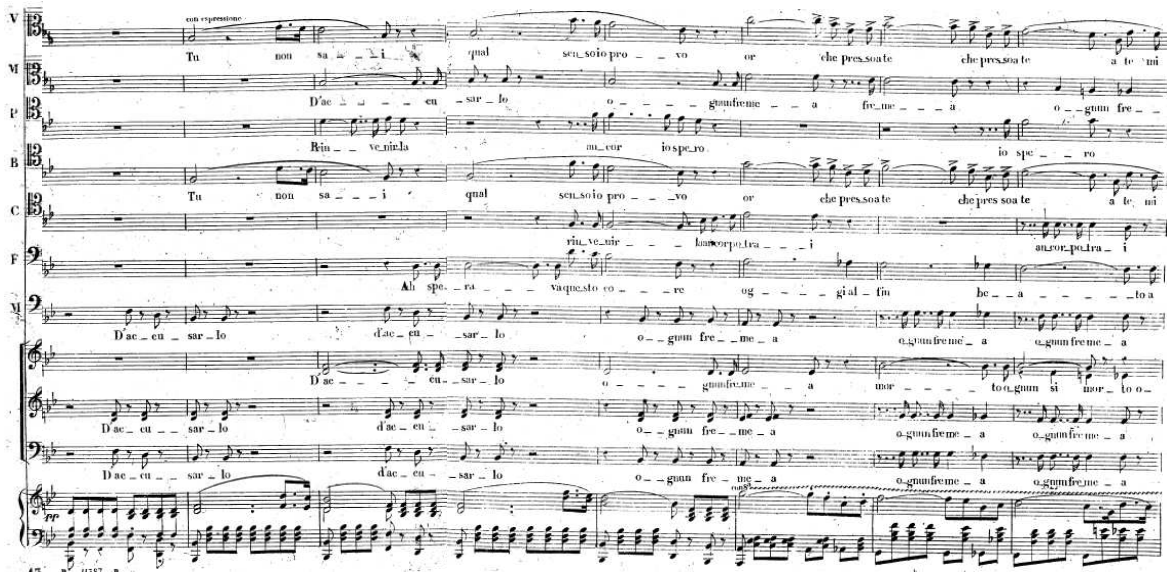
Пример 27. Меркаданте. «Бандит». Финал I акта. Оркестровый мотив tempo d'attacco (в номерах Gran coro и Séguito del finale)



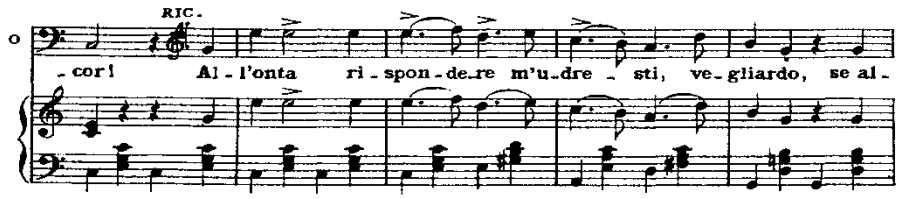
Пример 28. Меркаданте. «Бандит». Финал I акта. Pezzo concertato



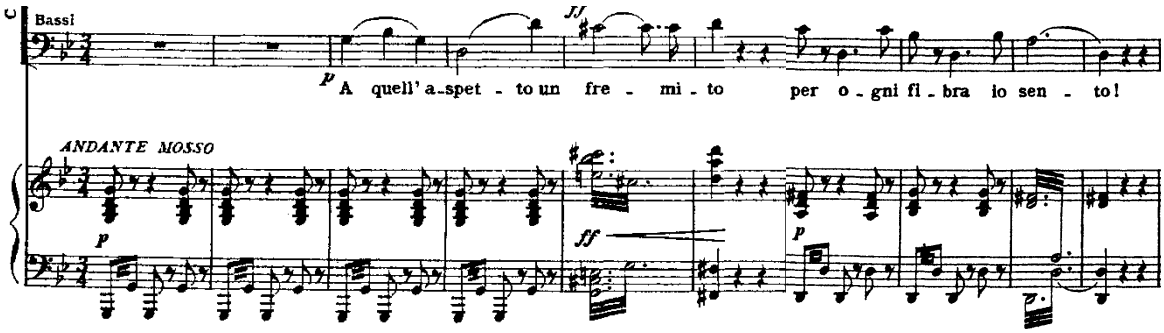
Пример 29. Меркаданте. «Бандит». Финал I акта. Pezzo concertato. Вторая часть



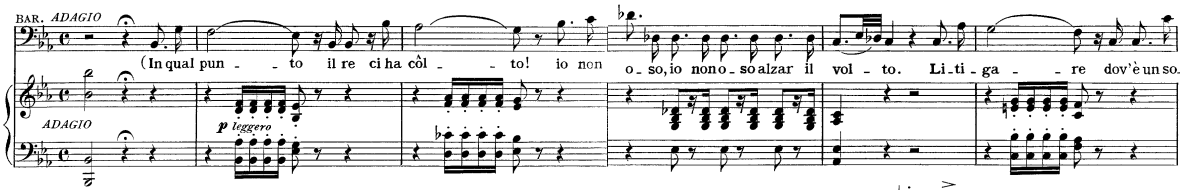
Пример 30. «Оберто». Финал I акта. Stretta. Тема a



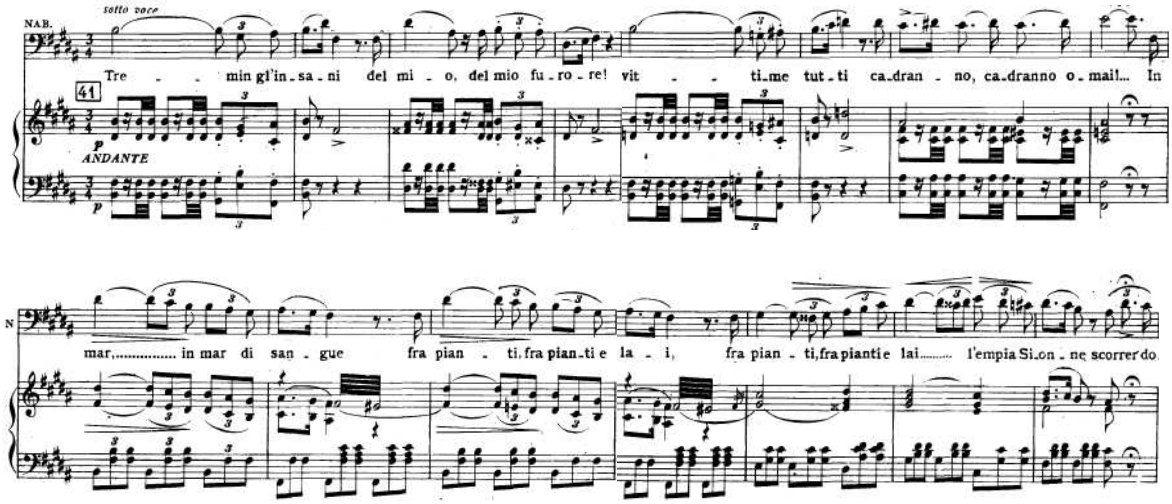
Пример 31. «Оберто». Финал I акта. Pezzo concertato



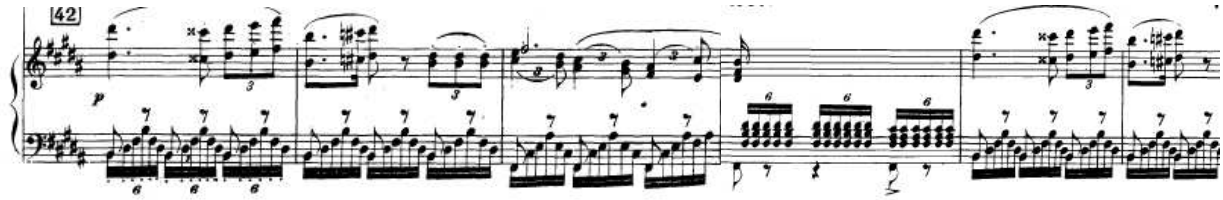
Пример 32. «Король на час». Финал I акта. Pezzo concertato



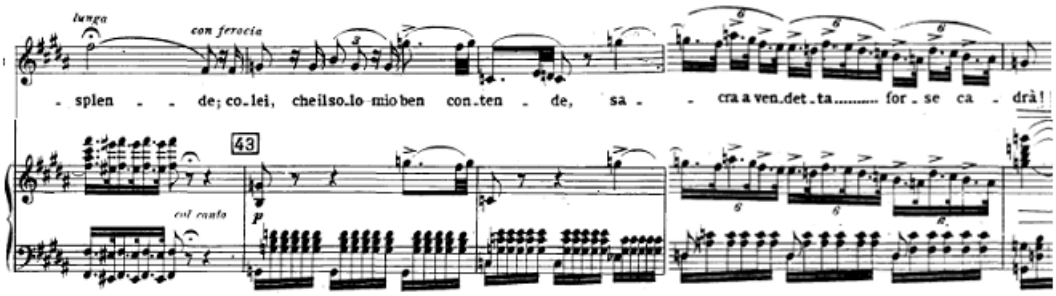
Пример 33. «Набукко». Финал I акта. Pezzo concertato. Соло Набукко (темы a, b)



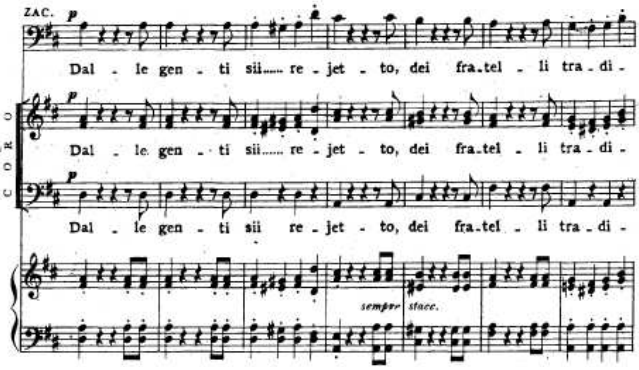
Пример 34. «Набукко». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема c



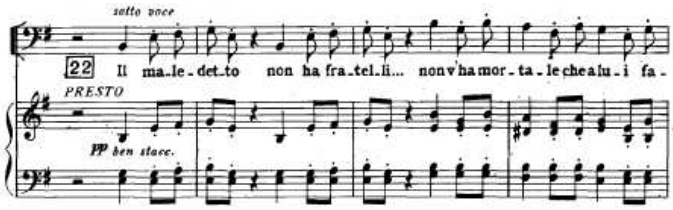
Пример 35. «Набукко». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема d



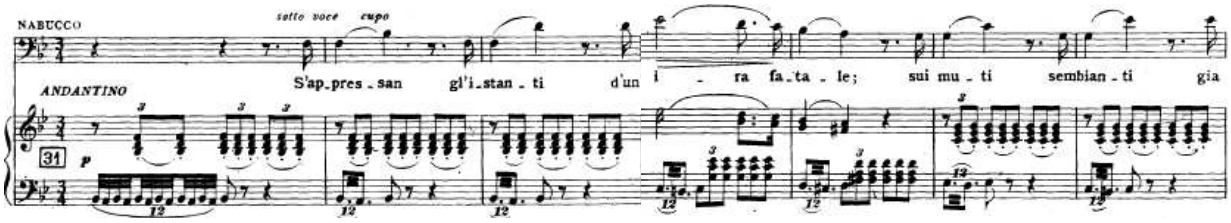
Пример 36. «Набукко». Финал I акта. Stretta. Тема b



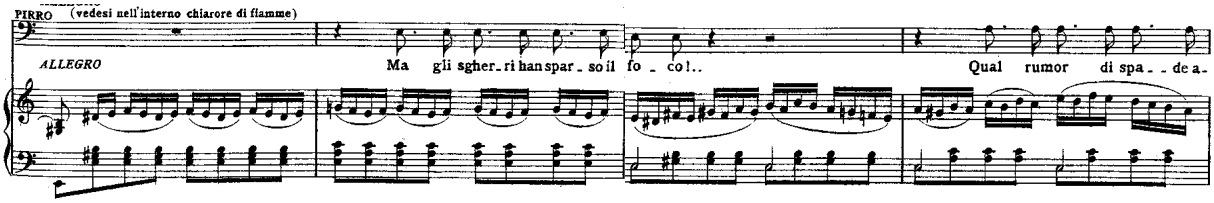
Пример 37. «Набукко». Финал II акта. Хор левитов



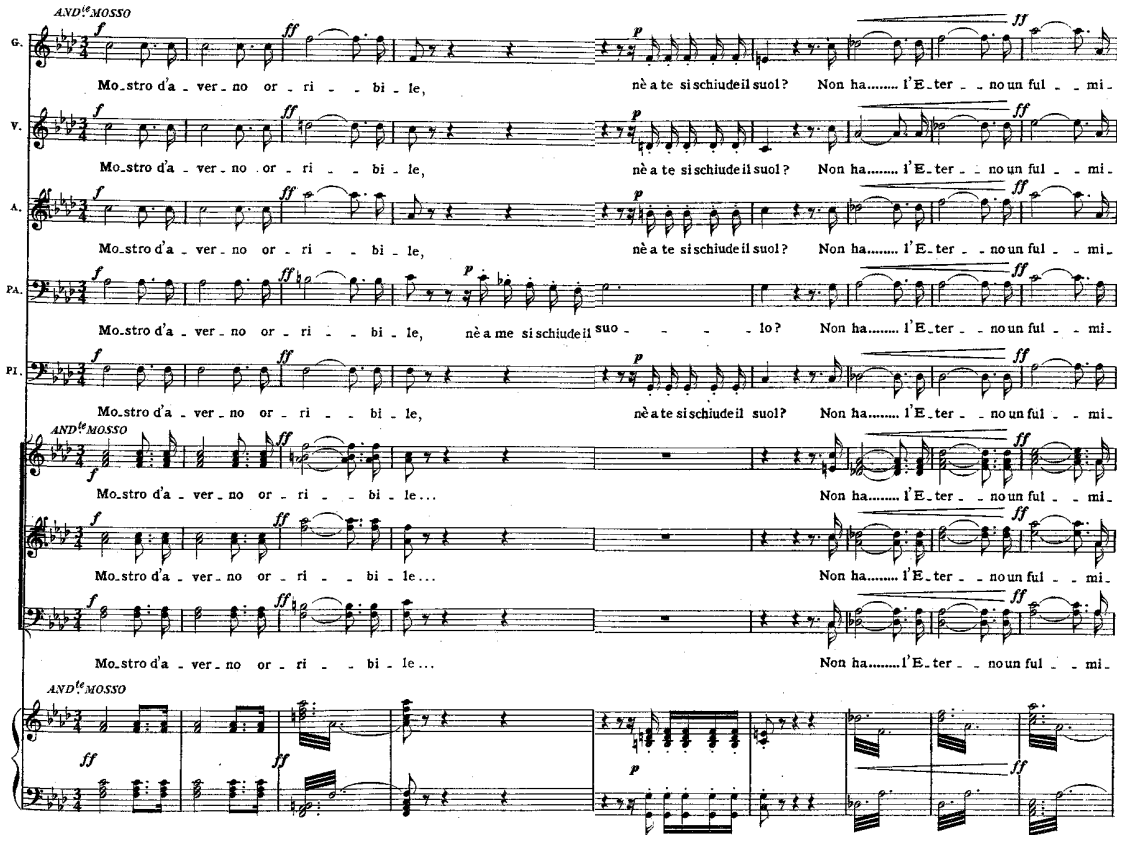
Пример 38. «Набукко». Финал II акта. Pezzo concertato



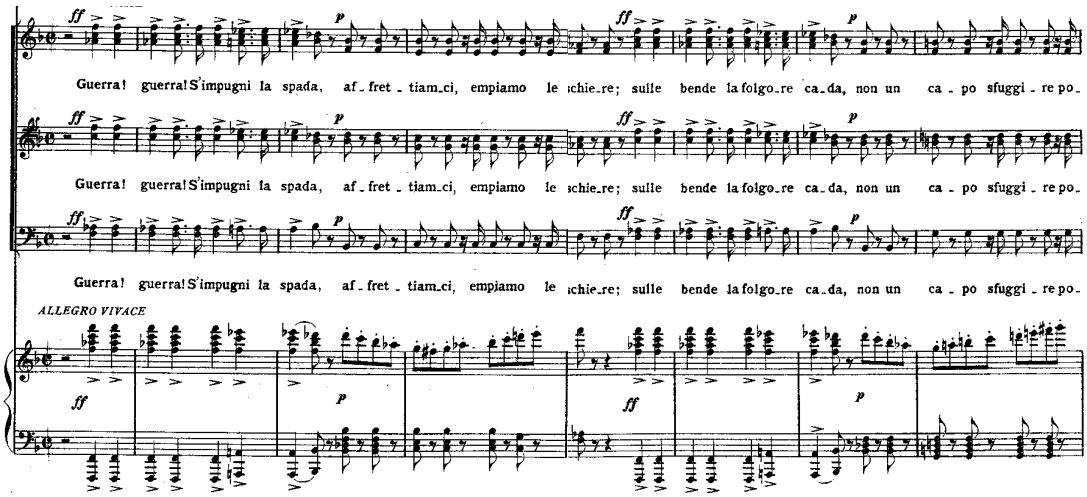
Пример 39. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта. Tempo d'attacco



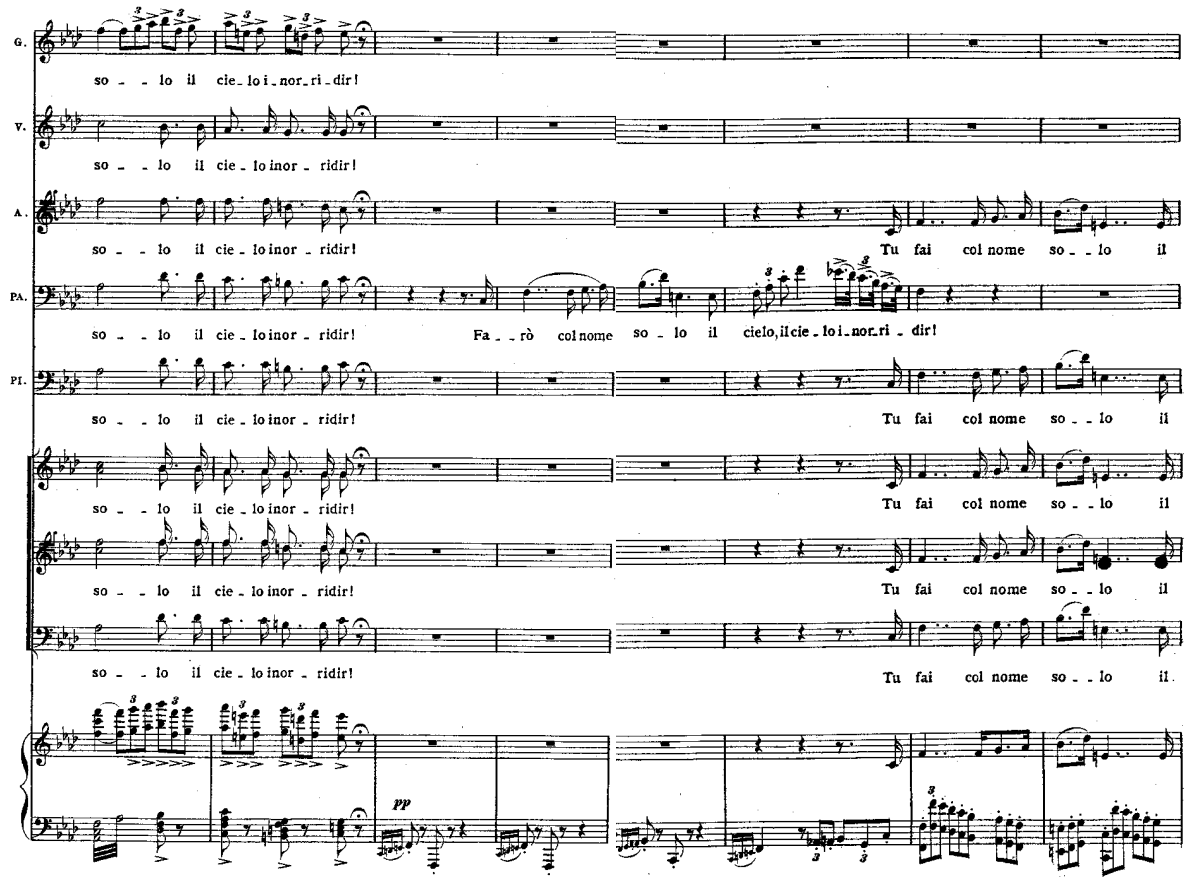
Пример 40. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта. Pezzo concertato



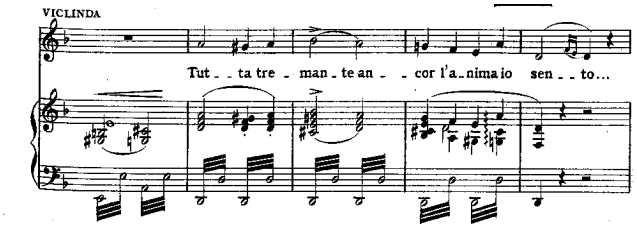
Пример 41. «Ломбардцы в первом крестовом походе». IV акт. Гимн



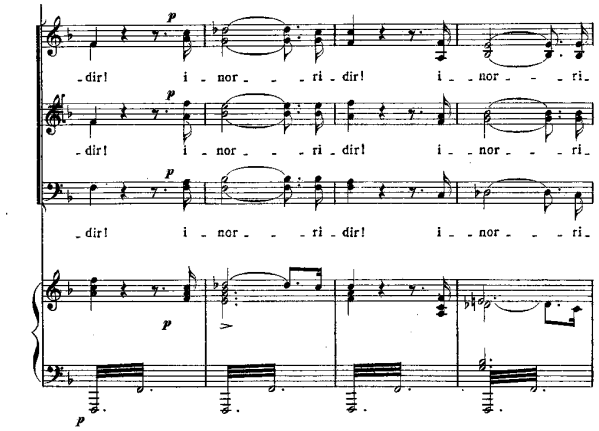
Пример 42. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта. Pezzo concertato. Вторая часть



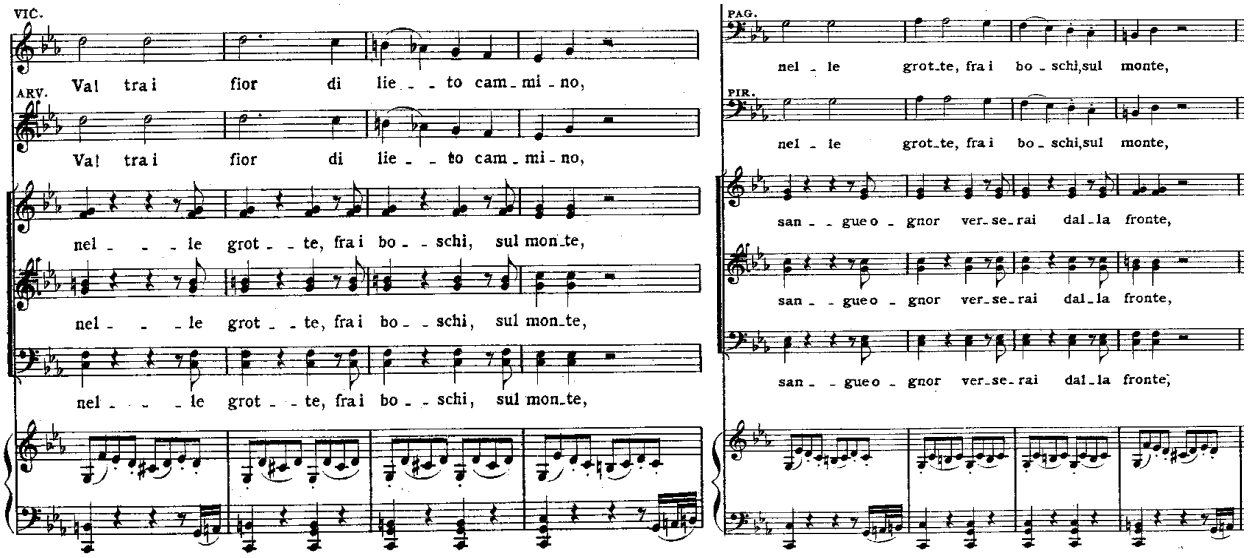
Пример 43. «Ломбардцы в первом крестовом походе». I акт. Сцена и молитва. Соло Виклинды



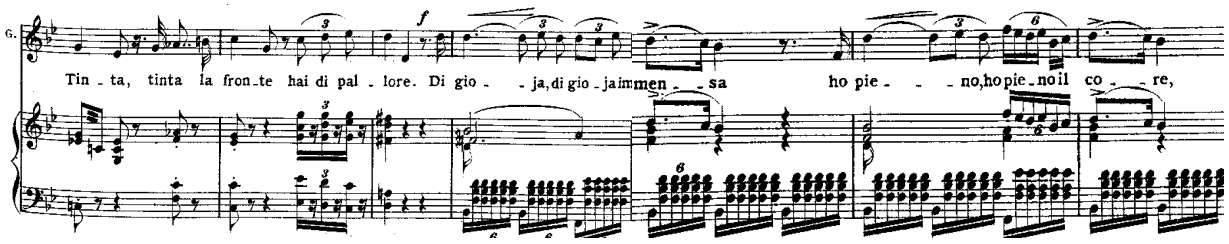
Пример 44. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта. Pezzo concertato. Кода



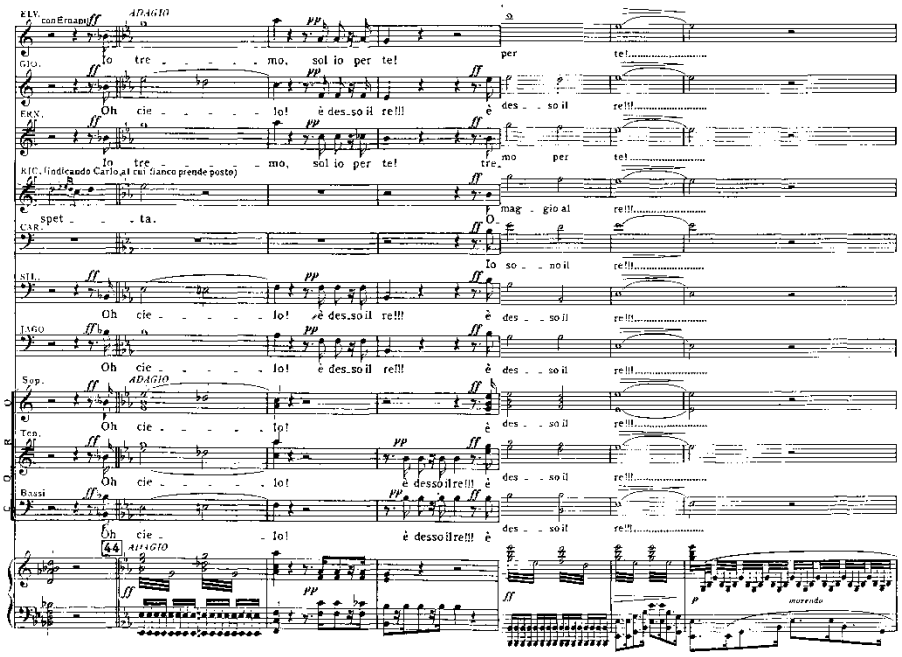
Пример 45. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Финал I акта. Stretta. Основная тема



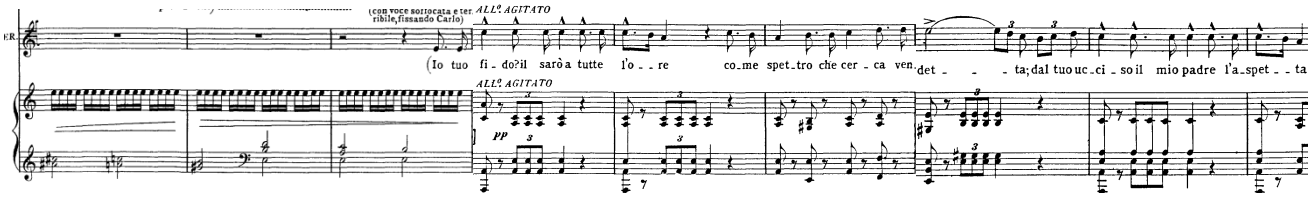
Пример 46. «Ломбардцы в первом крестовом походе». Интродукция. Секстет с хором. Тема b



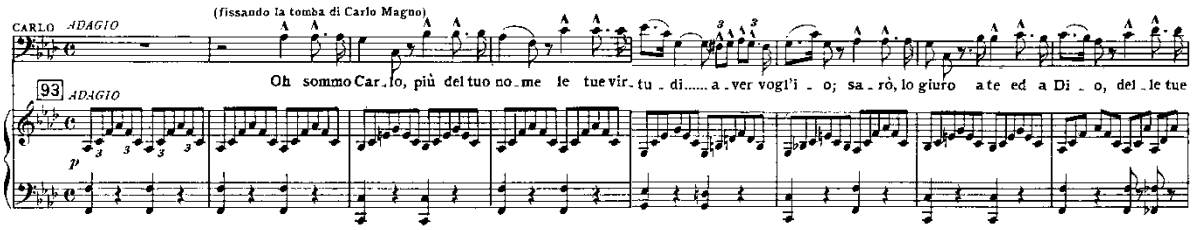
Пример 47. «Эрнани». Финал I акта. Pezzo concertato. Вступительный раздел



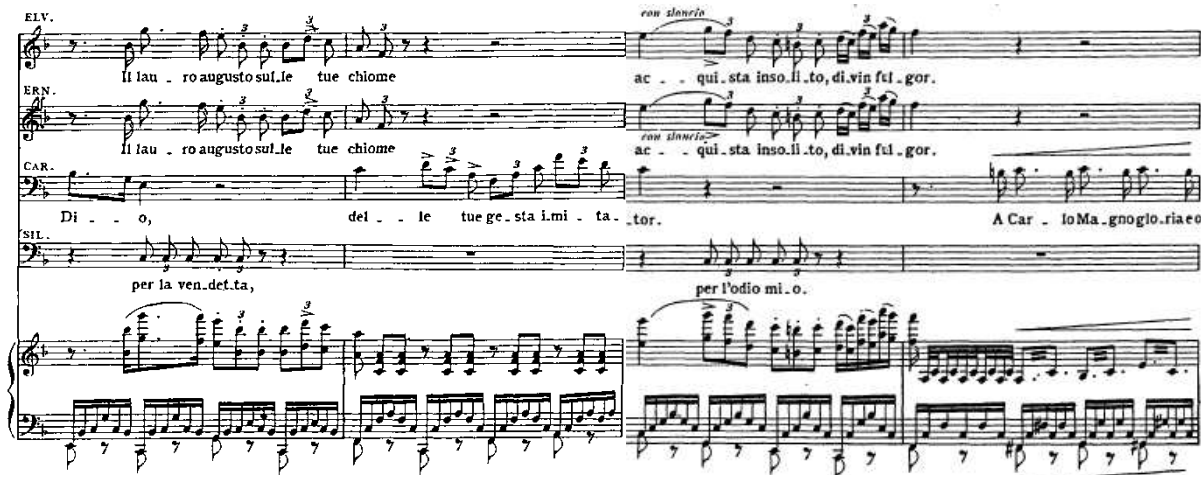
Пример 48. «Эрнани». Финал I акта. Stretta. Основная тема



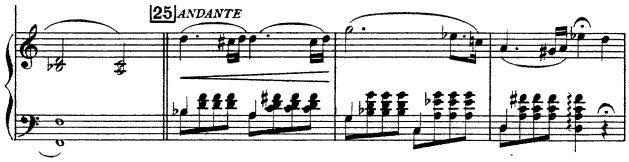
Пример 49. «Эрнани». Финал III акта. Pezzo concertato. Основная тема



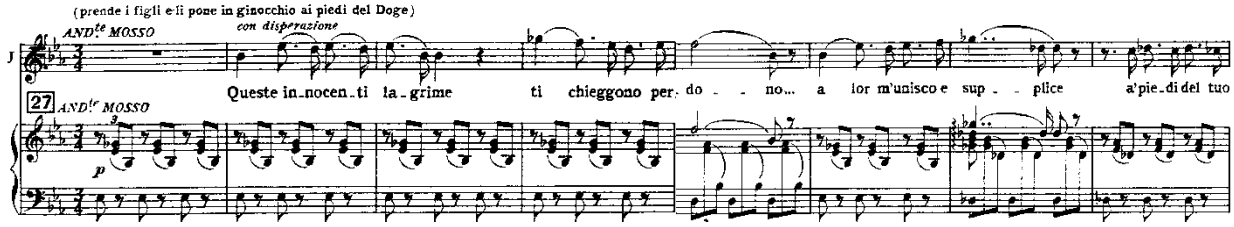
Пример 50. «Эрнани». Финал III акта. Pezzo concertato. Вторая часть



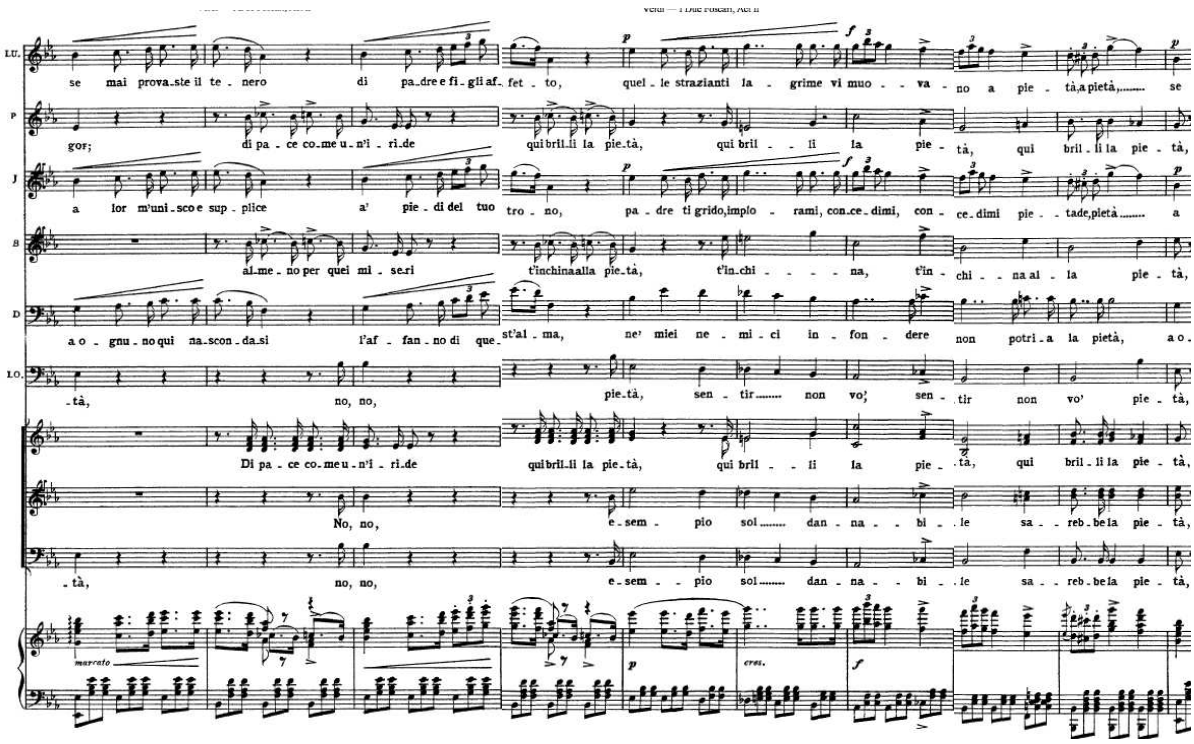
Пример 51. «Двое Фоскари». Финал II акта. Tempo d'attacco. Тема Якопо



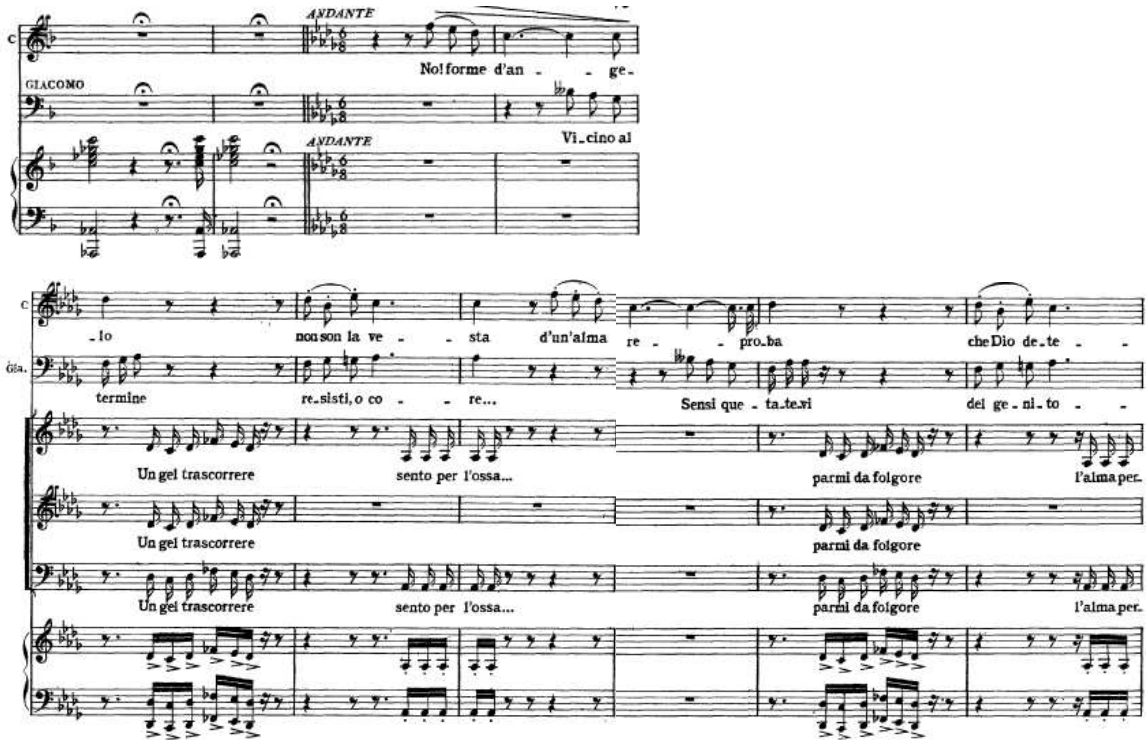
Пример 52. «Двое Фоскари». Финал II акта. Pezzo concertato. Первое звено



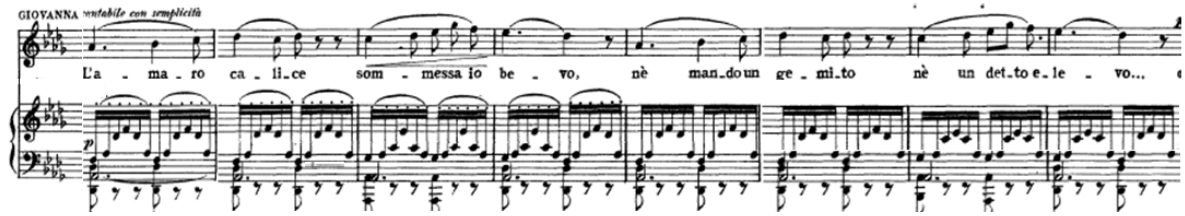
Пример 53. «Двое Фоскари». Финал II акта. Pezzo concertato. Четвертое звено



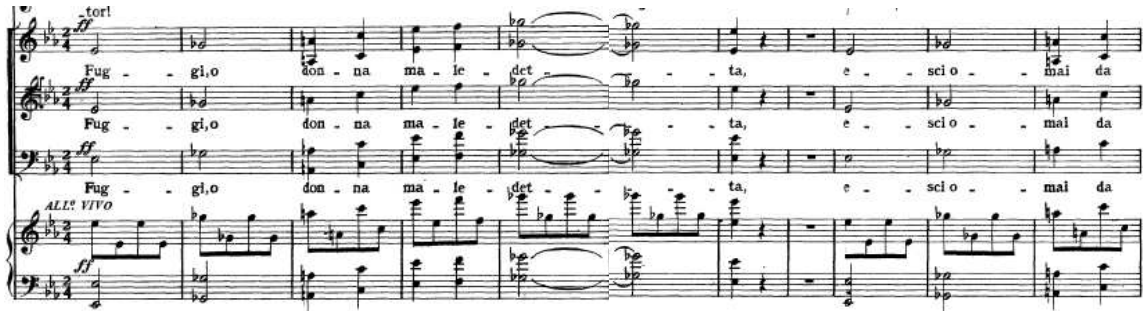
Пример 54. «Жанна д'Арк». Финал II акта. Pezzo concertato. Тема первой части



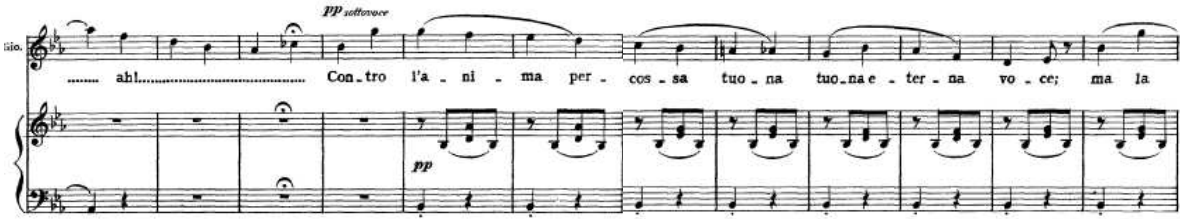
Пример 55. «Жанна д'Арк». Финал II акта. Pezzo concertato. Вторая часть



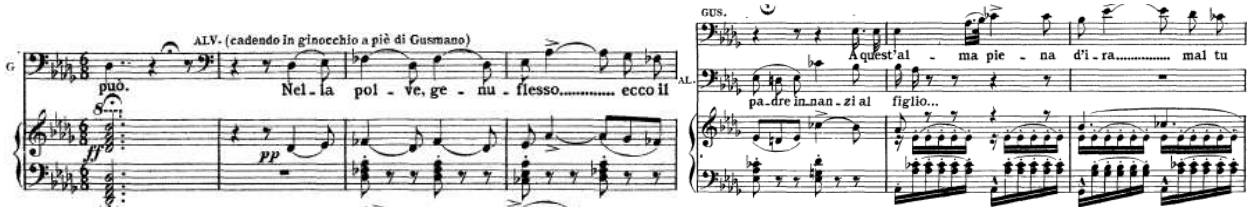
Пример 56. «Жанна д’Арк». Финал II акта. Stretta. Тема a



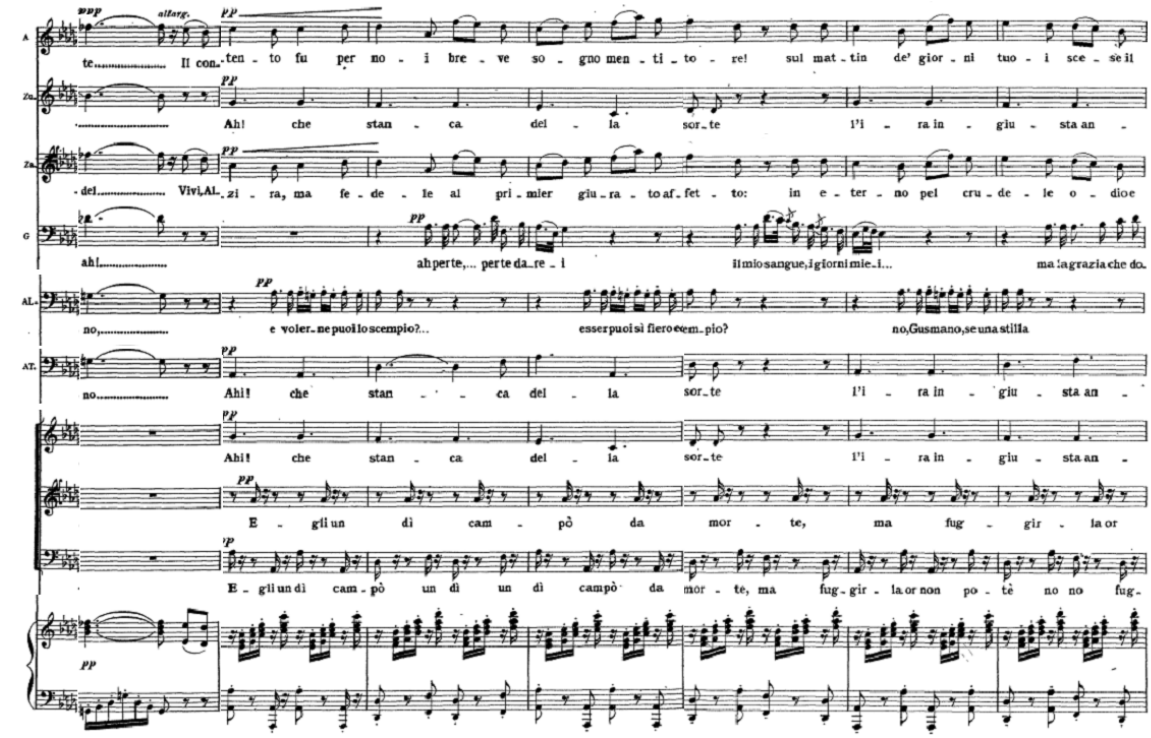
Пример 57. «Жанна д’Арк». Финал II акта. Stretta. Тема b



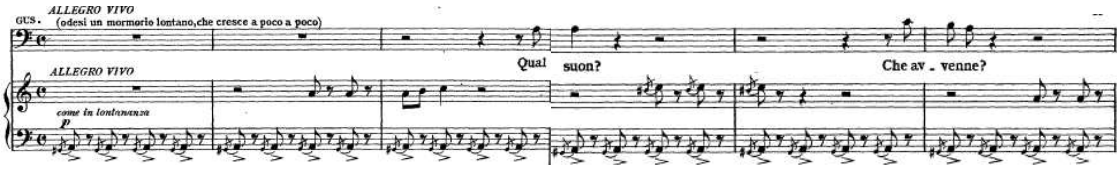
Пример 58. «Альзира». Финал I акта. Pezzo concertato. Первое звено (тема a)



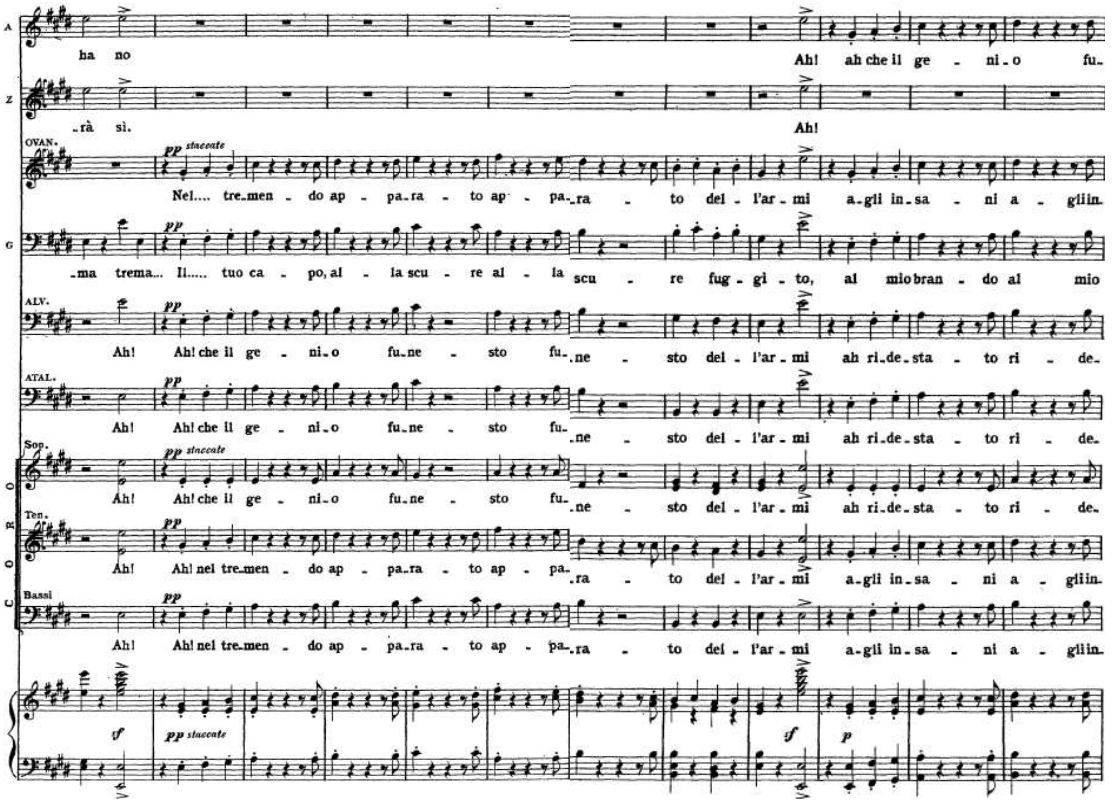
Пример 59. «Альзира». Финал I акта. Pezzo concertato. Реприза темы a



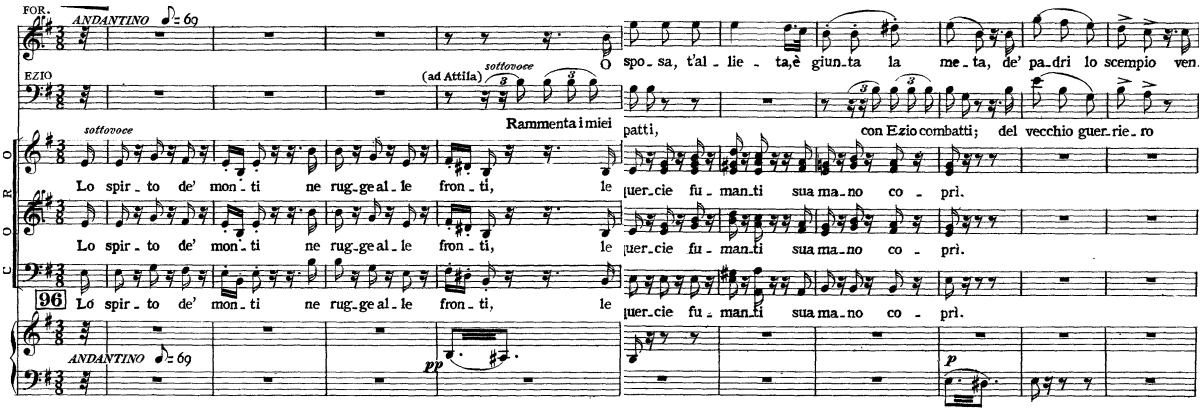
Пример 60. «Альзира». Финал I акта. Tempo di mezzo



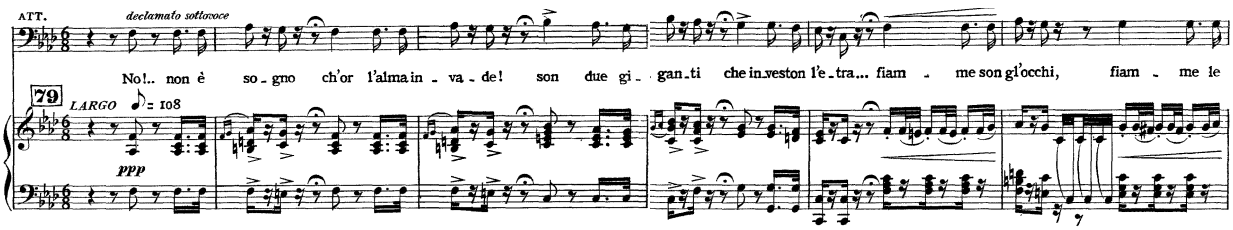
Пример 61. «Альзира». Финал I акта. Stretta. Вторая тема



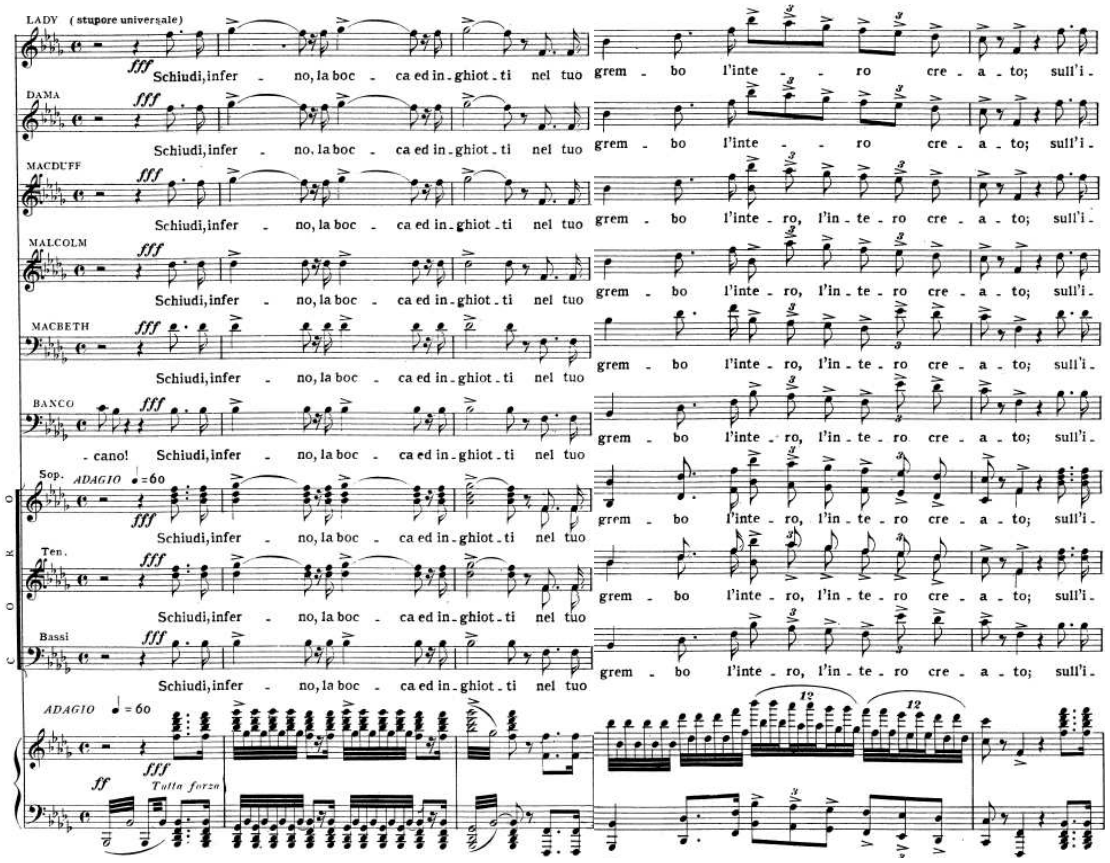
Пример 62. «Аттила». Финал II акта. Pezzo concertato



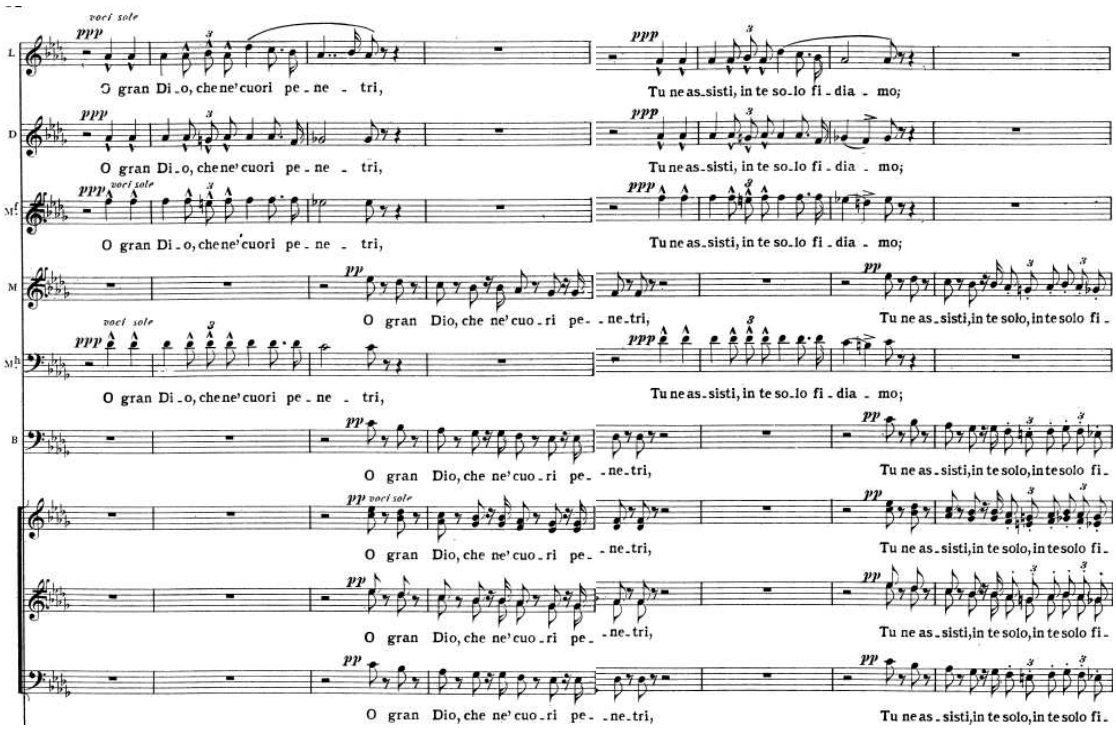
Пример 63. «Аттила». Финал I акта. Pezzo concertato. Ариозо Аттилы. Первая часть



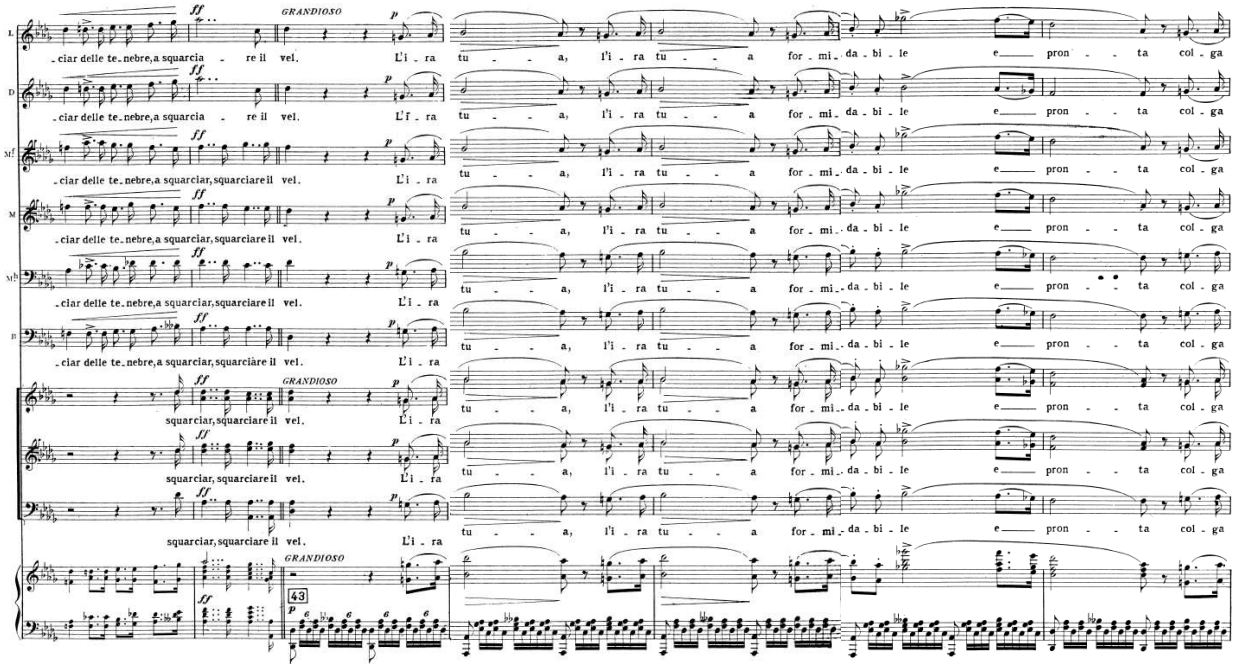
Пример 64. «Макбет». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема a



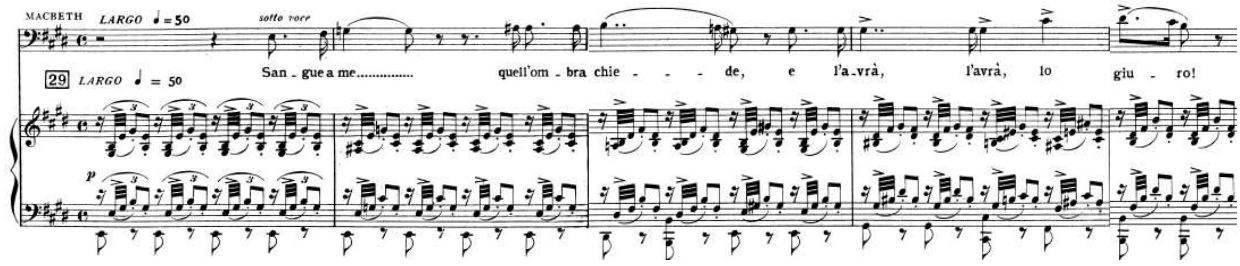
Пример 65. «Макбет». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема b



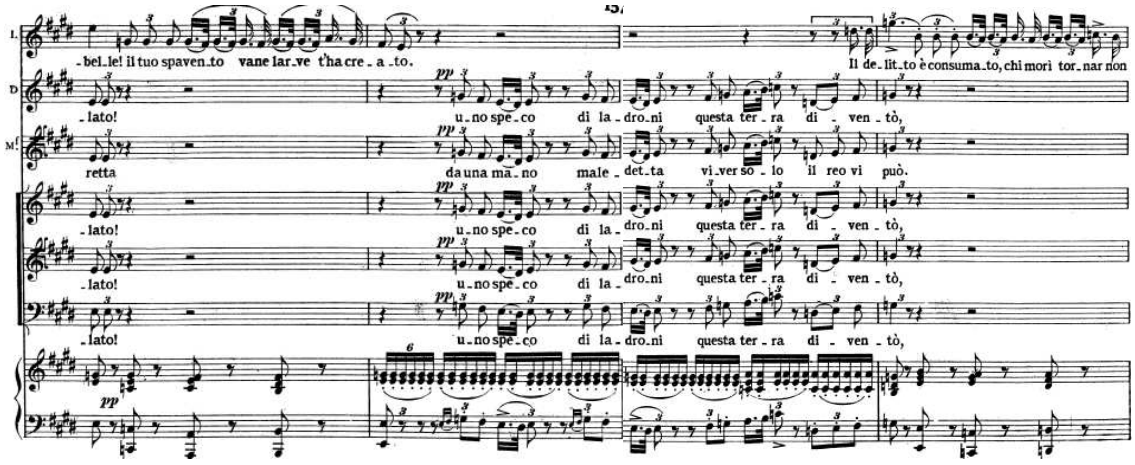
Пример 65. «Макбет». Финал I акта. Pezzo concertato. Groundswell



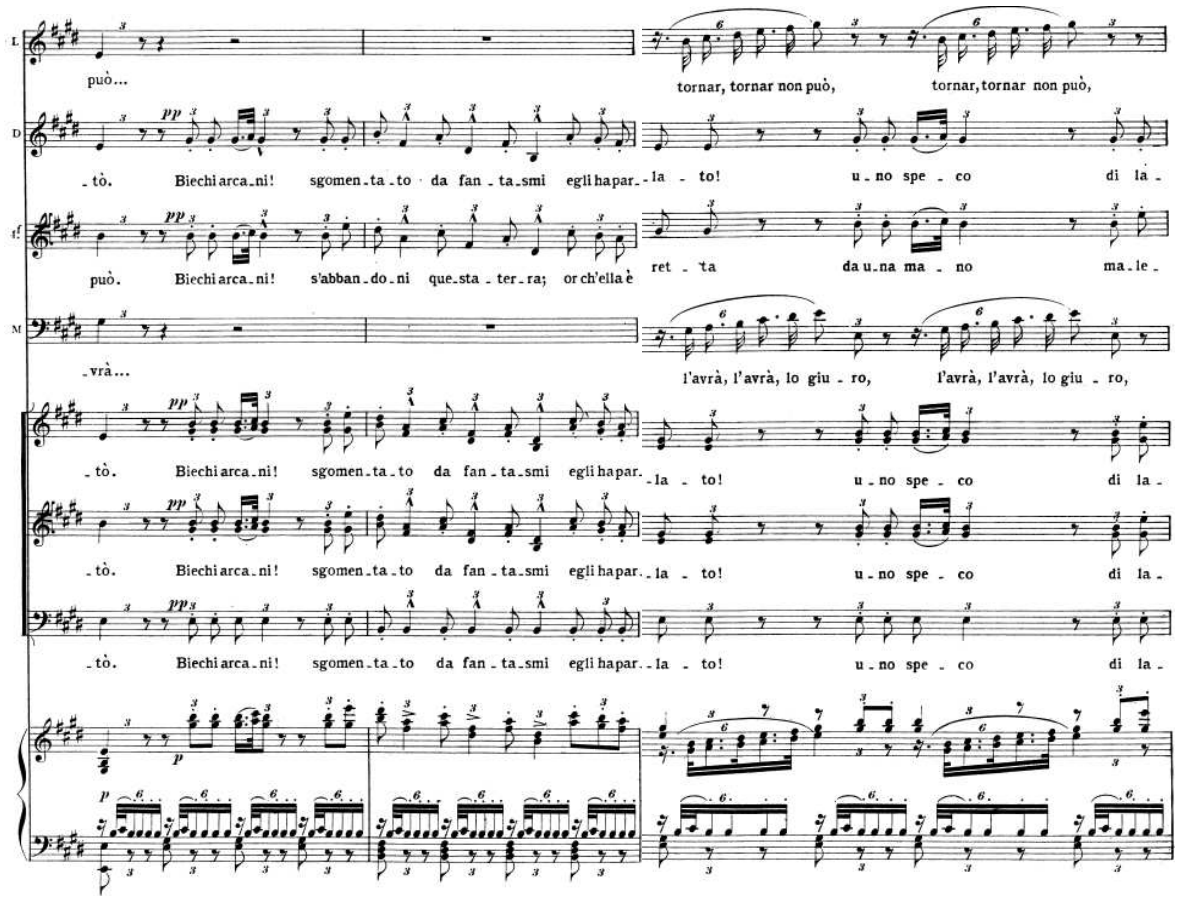
Пример 66. «Макбет». Финал II акта. Pezzo concertato. Первое звено



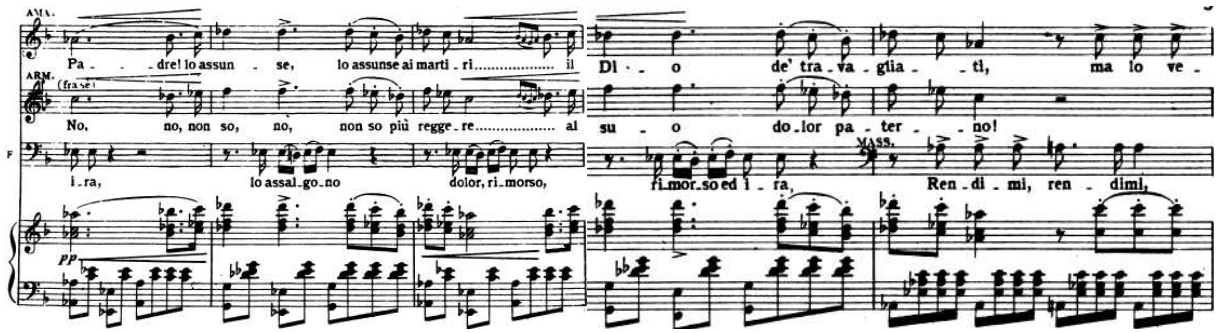
Пример 67. «Макбет». Финал II акта. Pezzo concertato. Второе звено



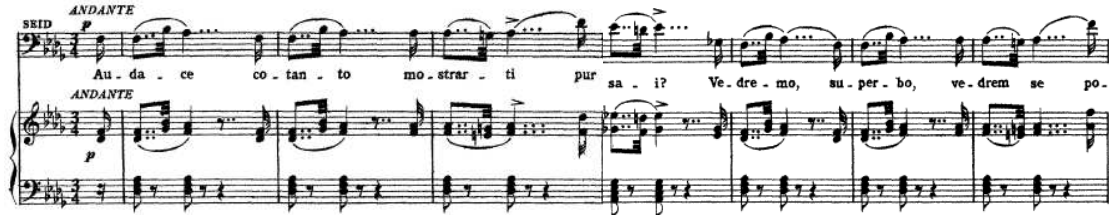
Пример 68. «Макбет». Финал II акта. Pezzo concertato. Третье звено (groundswell)



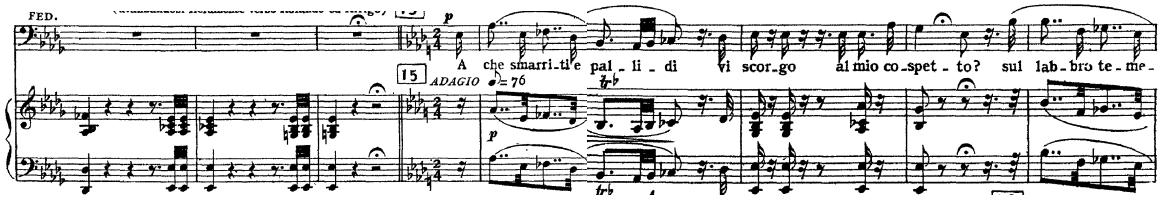
Пример 69. «Разбойники». Финал I акта. Pezzo concertato

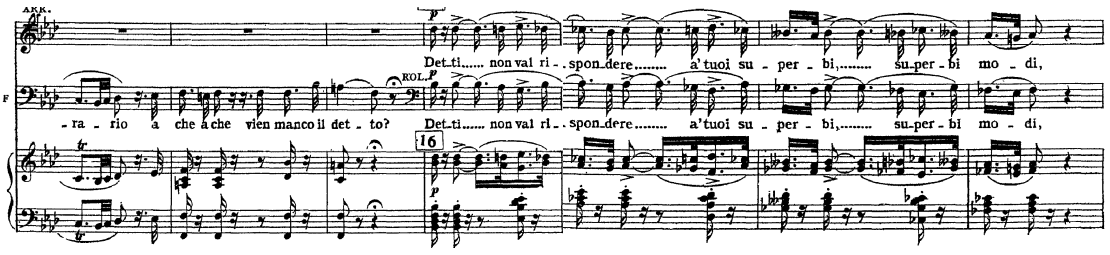


Пример 70. «Корсар». Финал II акта. Pezzo concertato

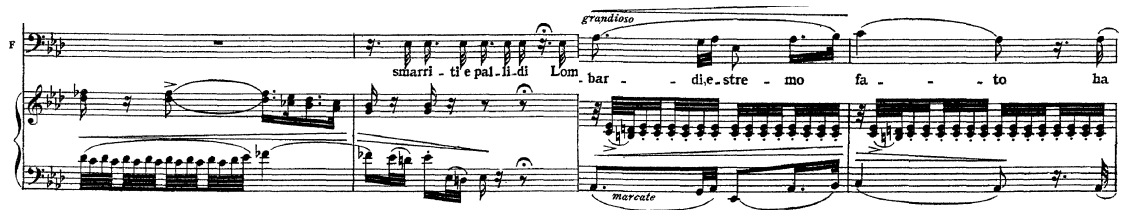


Пример 71. «Битва при Леньяно». Финал II акта. Pezzo concertato

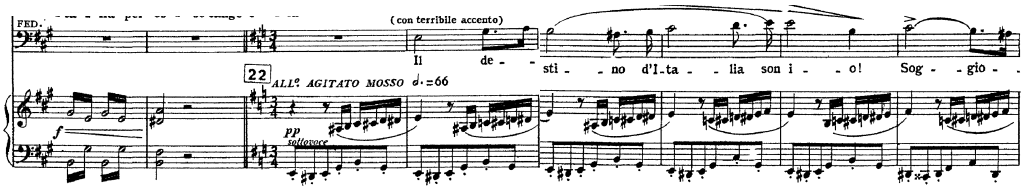




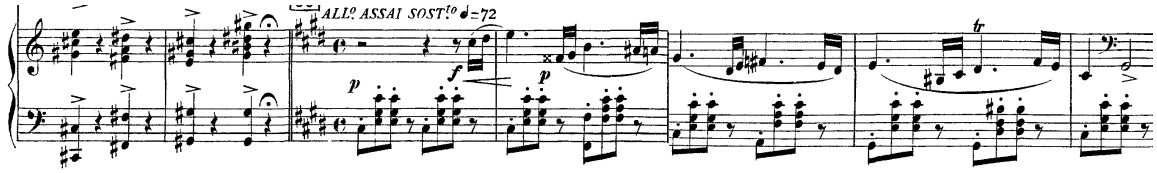
Пример 72. «Битва при Леньяно». Финал II акта. Pezzo concertato. Вторая часть



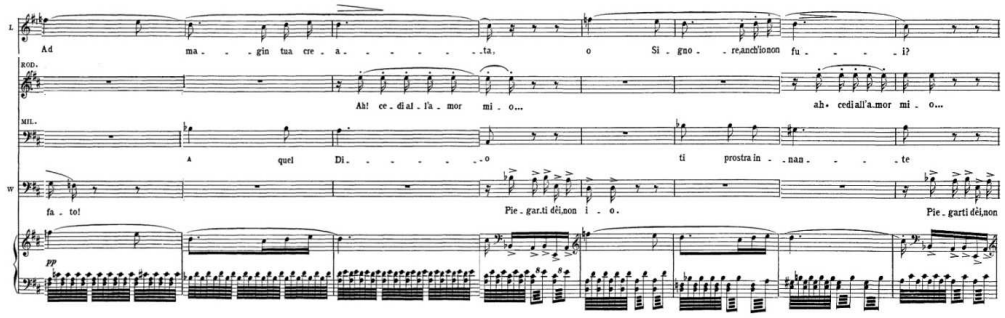
Пример 73. «Битва при Леньяно». Финал II акта. Stretta



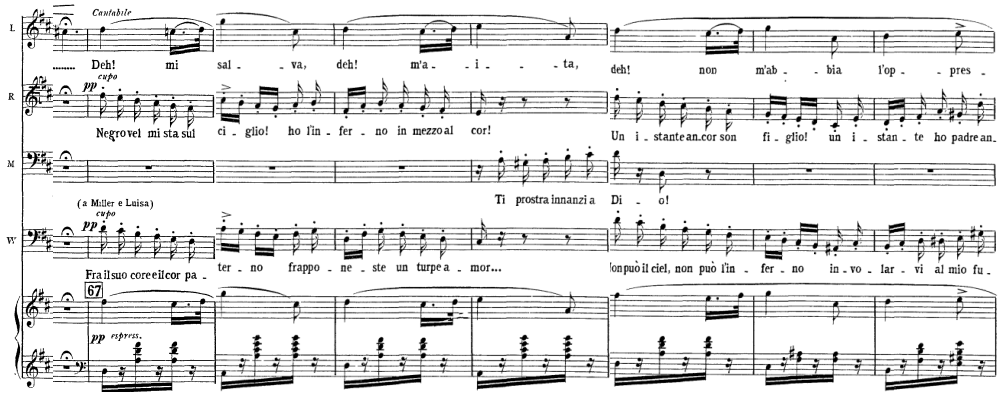
Пример 74. «Луиза Миллер». Финал I акта. Tempo d'attacco. Появление Вальтера



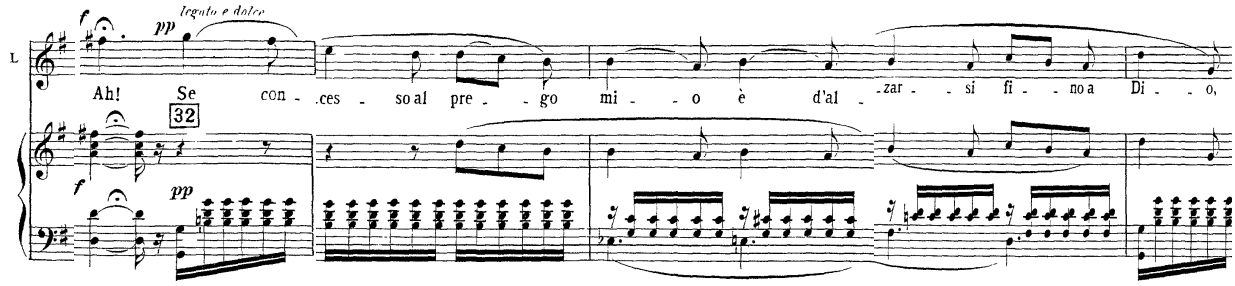
Пример 75. «Луиза Миллер». Финал I акта. Pezzo concertato. Третье звено



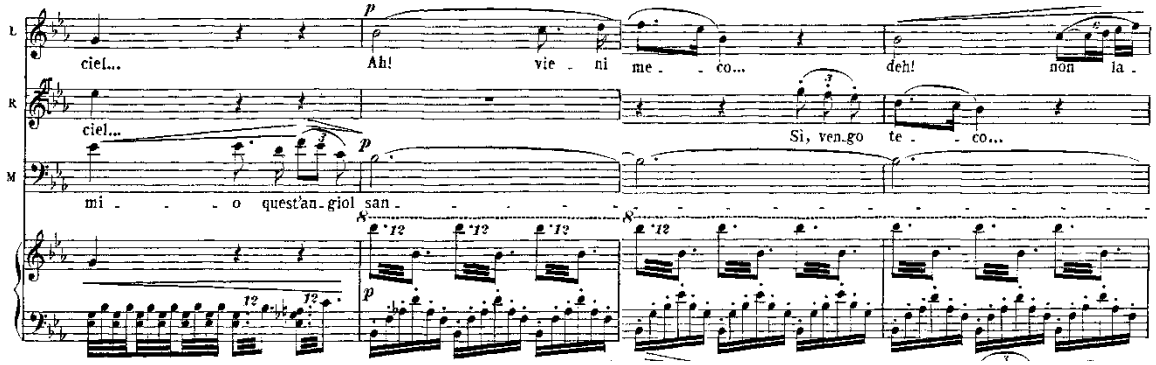
Пример 76. «Луиза Миллер». Финал I акта. Pezzo concertato. Третье звено (мажорная часть)



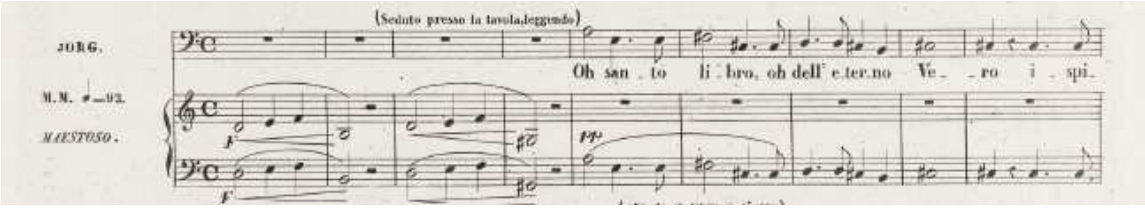
Пример 77. «Луиза Миллер». Финал III акта. Дуэт



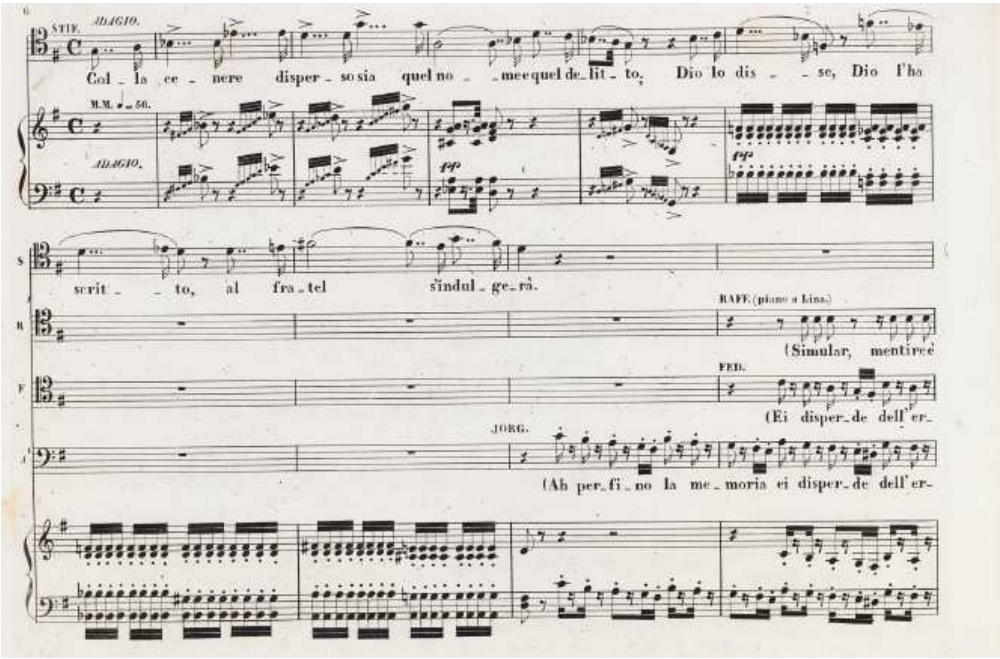
Пример 78. «Луиза Миллер». Финал III акта. Терцет



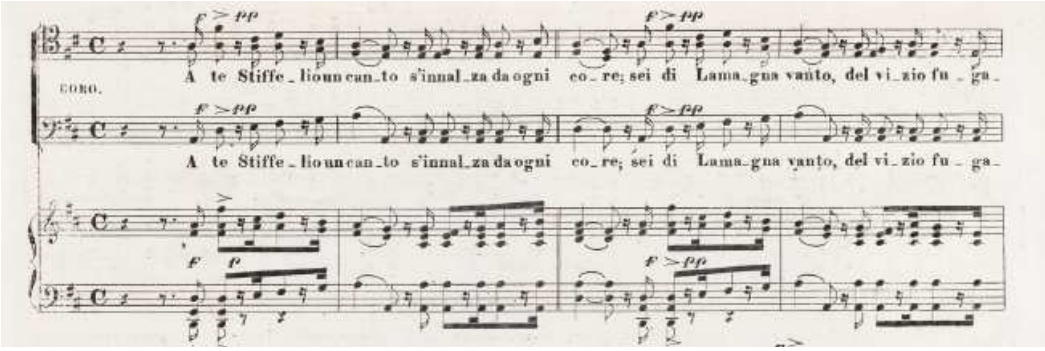
Пример 79. «Стиффелио». Интродукция



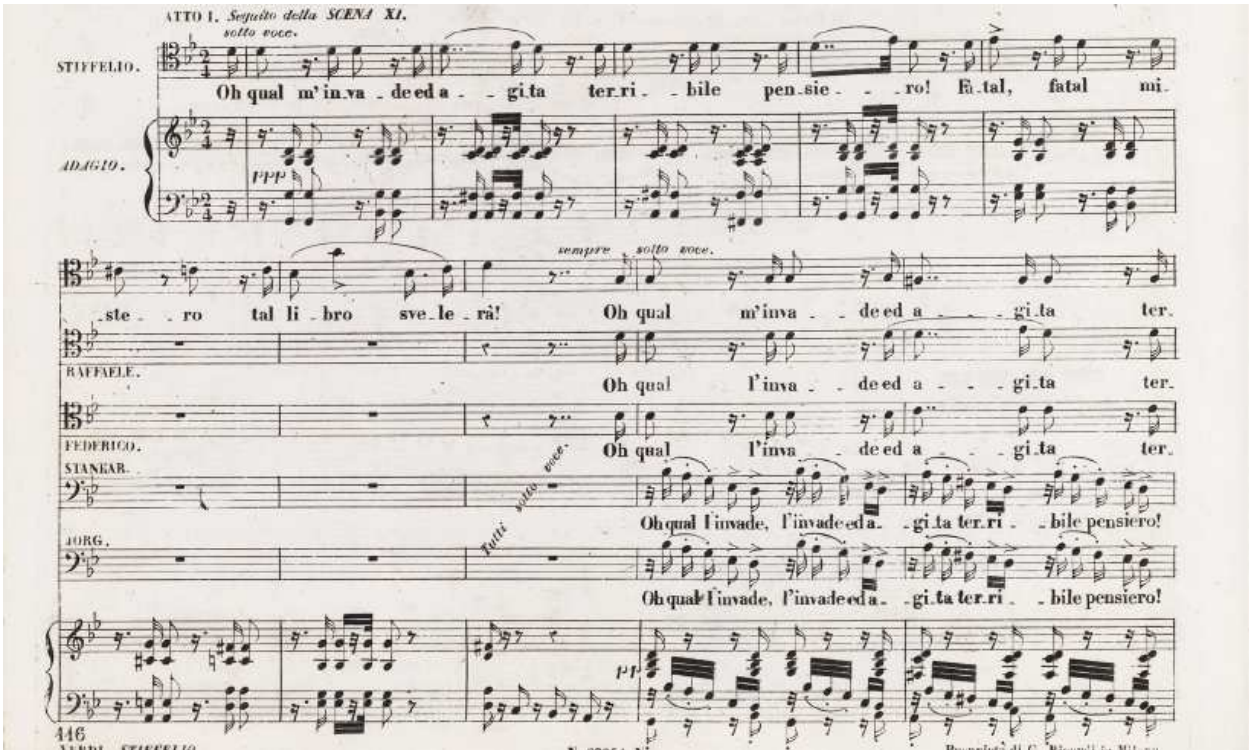
Пример 80. «Стиффелио». Интродукция. Pezzo concertato



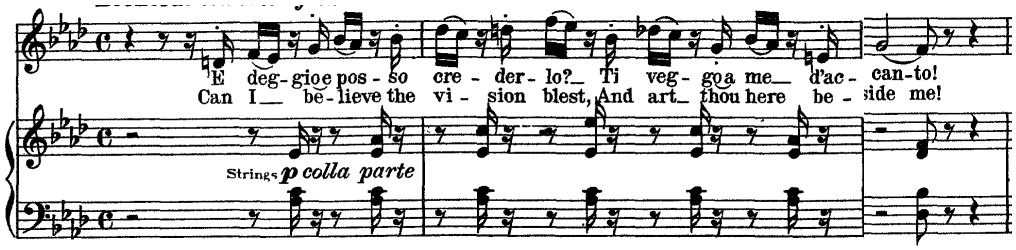
Пример 81. «Стиффелио». Интродукция. Stretta



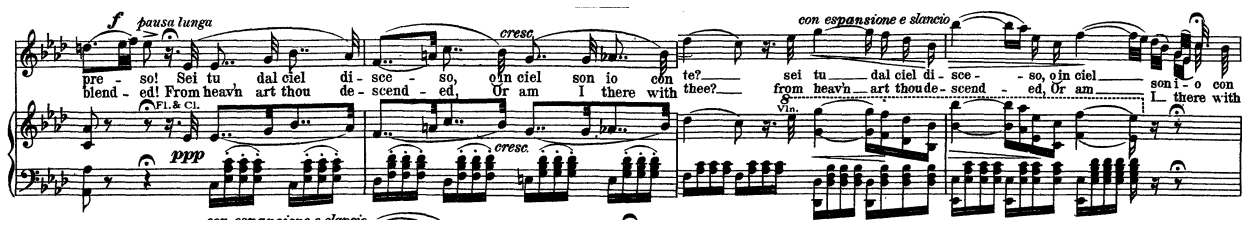
Пример 82. «Стиффелио». Финал I акта. Pezzo concertato



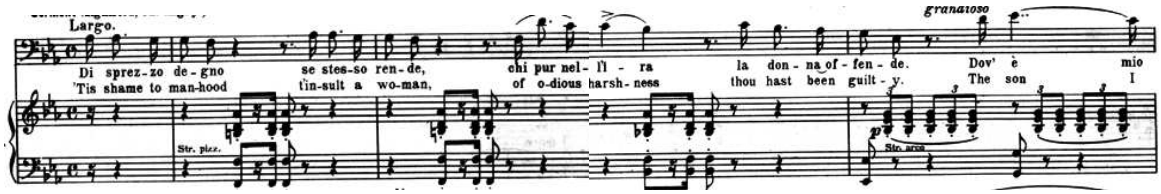
Пример 83. «Трубадур». Финал II акта. Pezzo concertato. Основная тема



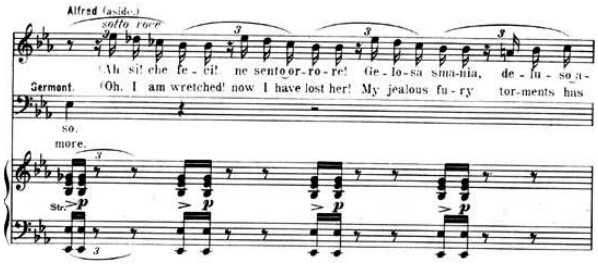
Пример 84. «Трубадур». Финал II акта. Pezzo concertato. Продолжение темы



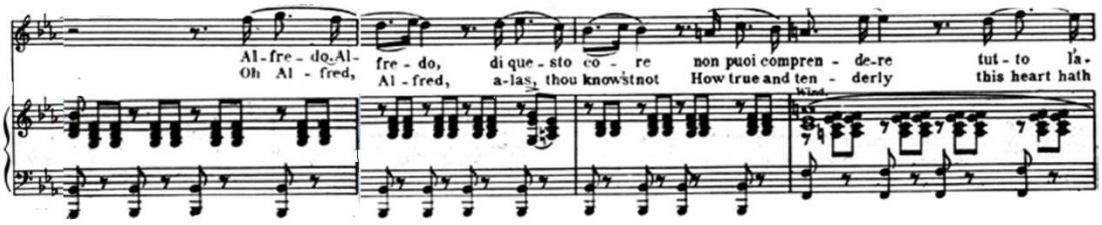
Пример 85. «Травиата». Финал II акта. Pezzo concertato. Первая часть. Первое звено



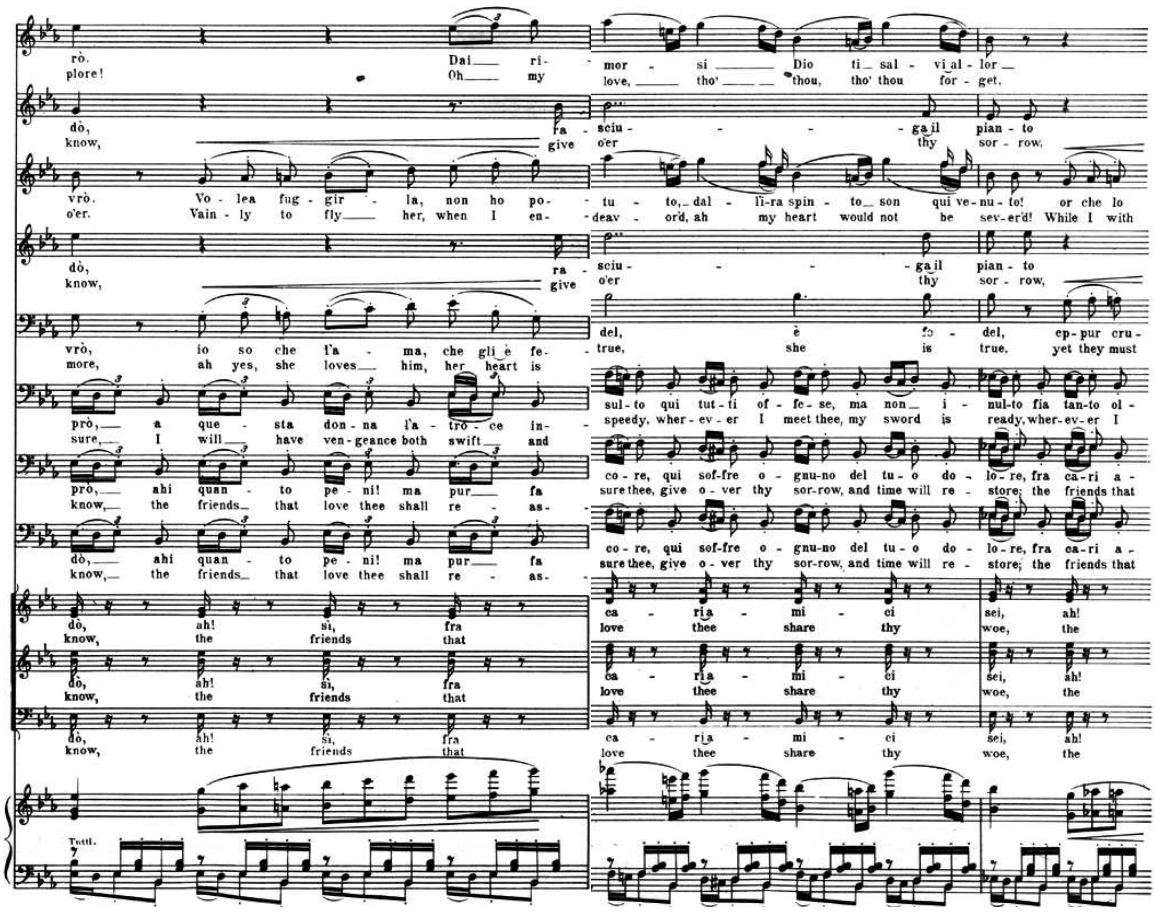
Пример 86. «Травиата». Финал II акта. Pezzo concertato. Первая часть. Второе звено



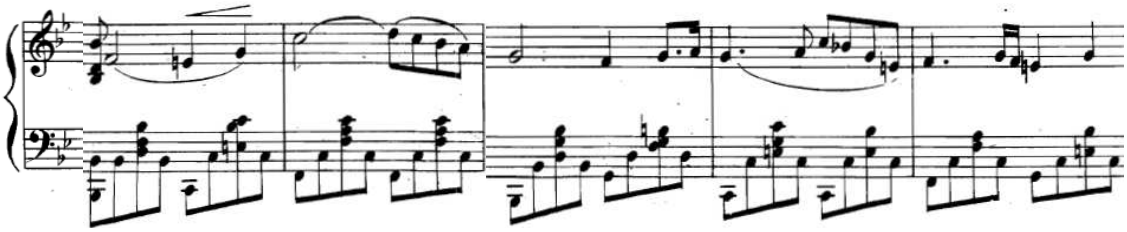
Пример 87. «Травиата». Финал II акта. Pezzo concertato. Вторая часть



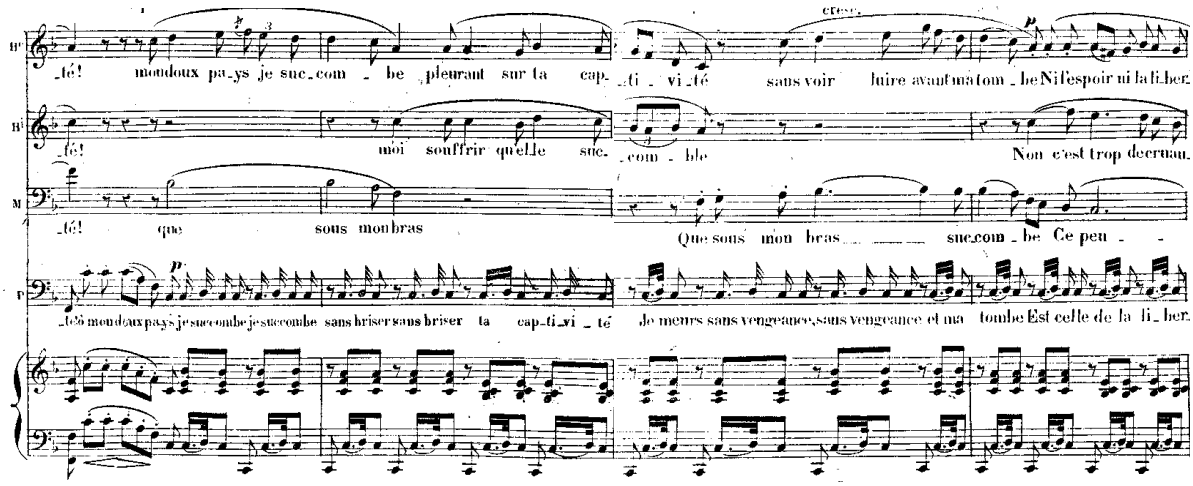
Пример 88. «Травиата». Финал II акта. Pezzo concertato. Groundswell



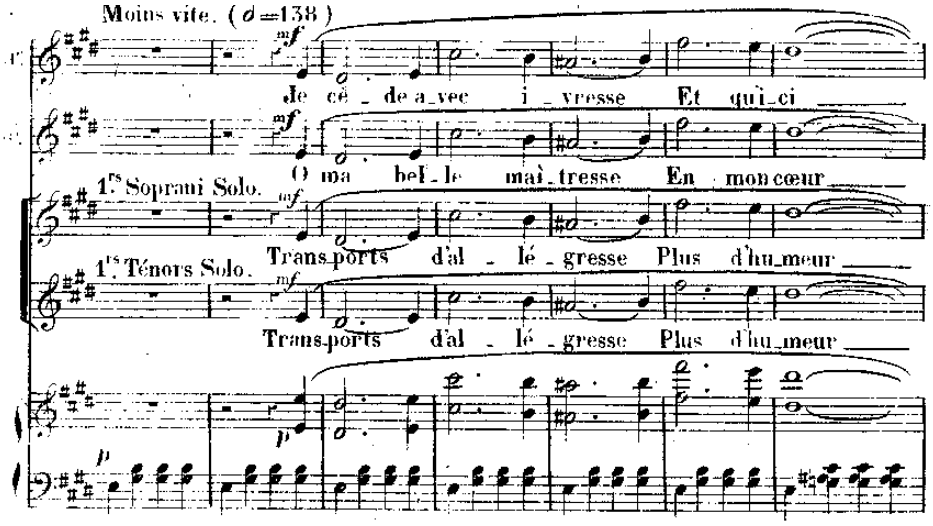
Пример 89. «Сицилийская вечерня». Финал III акта. Pezzo concertato. Основная тема



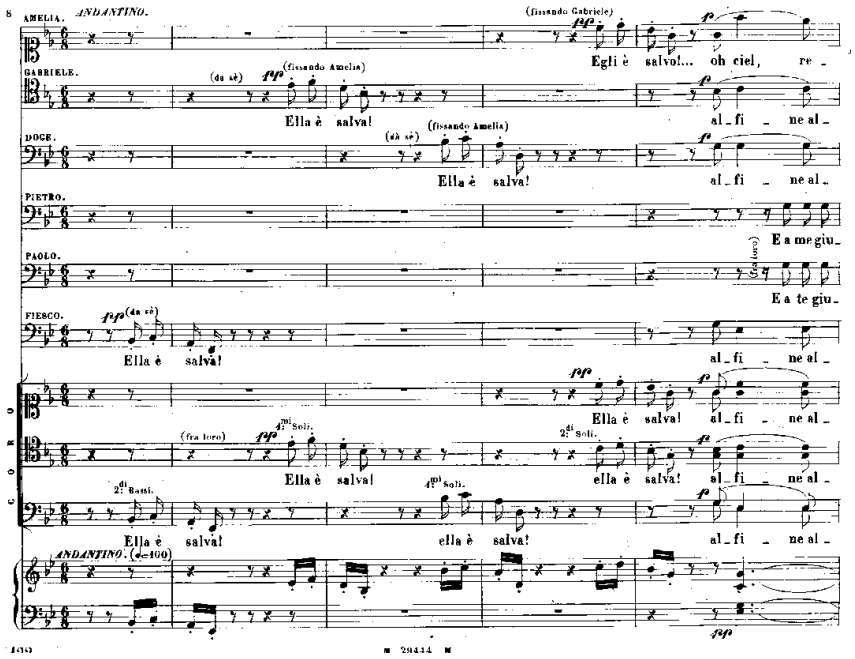
Пример 90. «Сицилийская вечерня». Финал IV акта. Квартет. Вторая тема



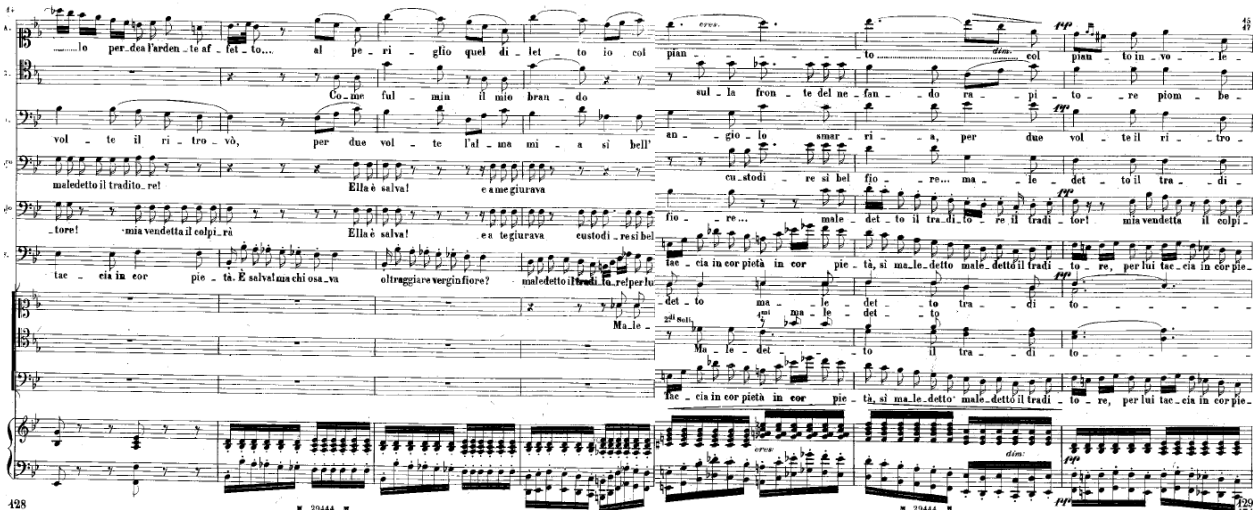
Пример 91. «Сицилийская вечерня». Финал IV акта. Stretta. Основная тема



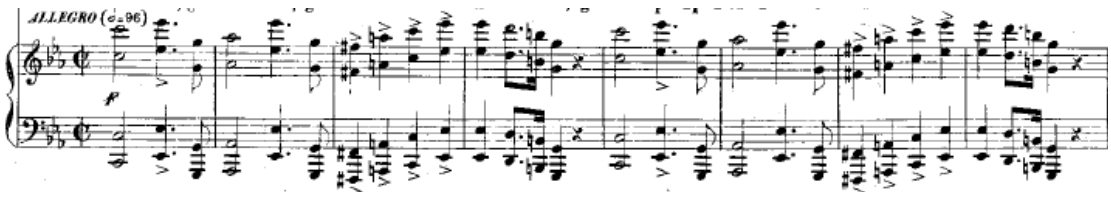
Пример 92. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Pezzo concertato



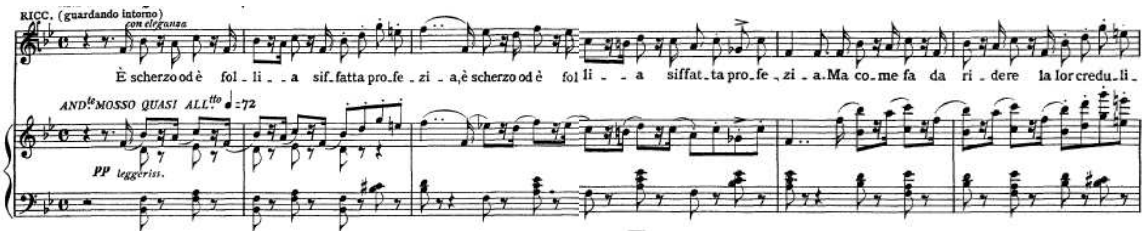
Пример 93. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Pezzo concertato. Дополнение-кода



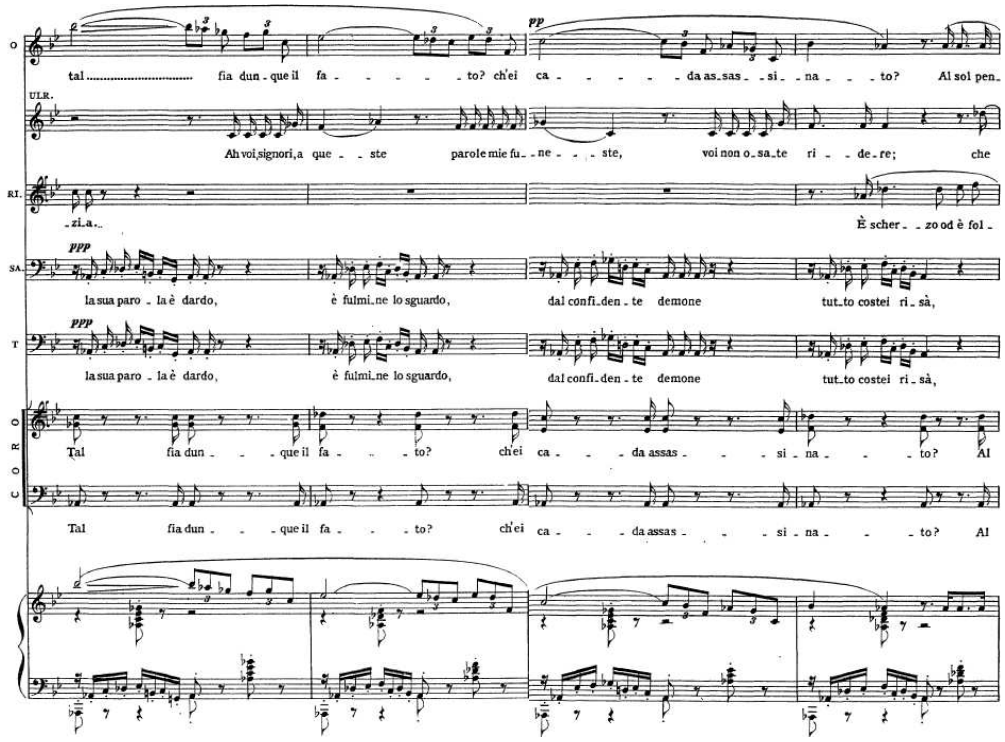
Пример 94. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Stretta



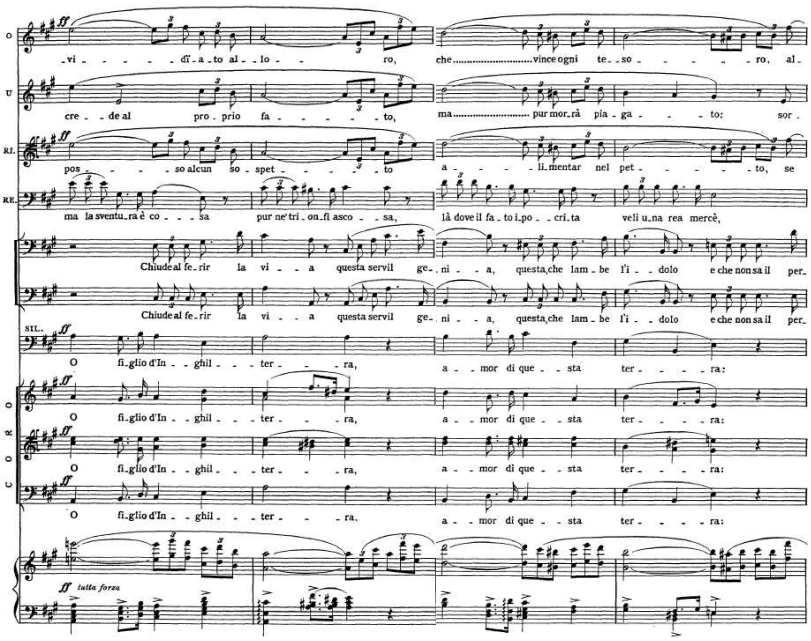
Пример 95. «Бал-маскарад». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема a



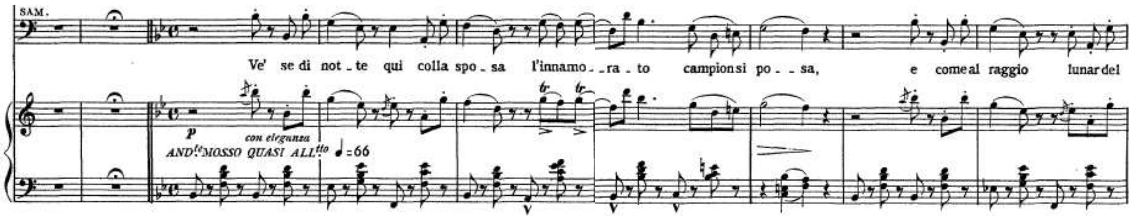
Пример 96. «Бал-маскарад». Финал I акта. Pezzo concertato. Тема с



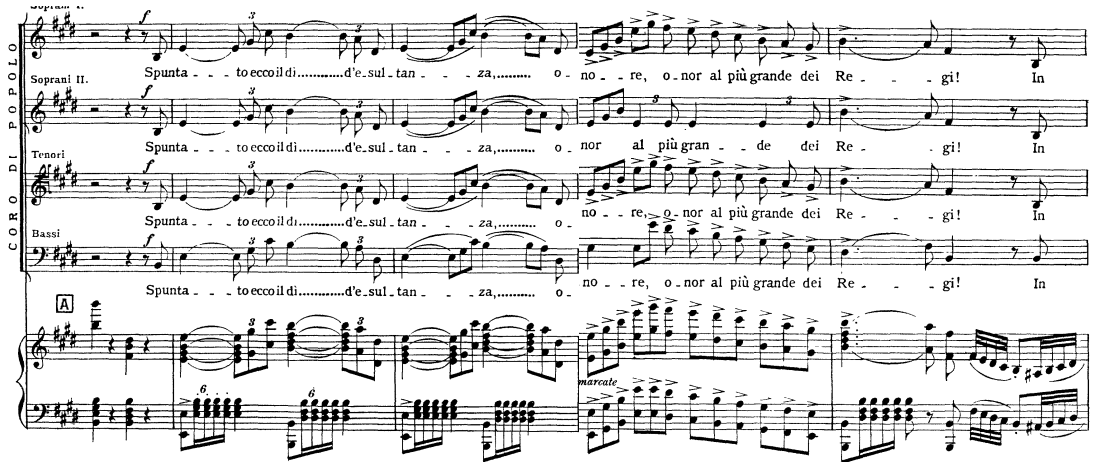
Пример 97. «Бал-маскарад». Финал I акта. Stretta. Соединение темы хор и темы Оскара



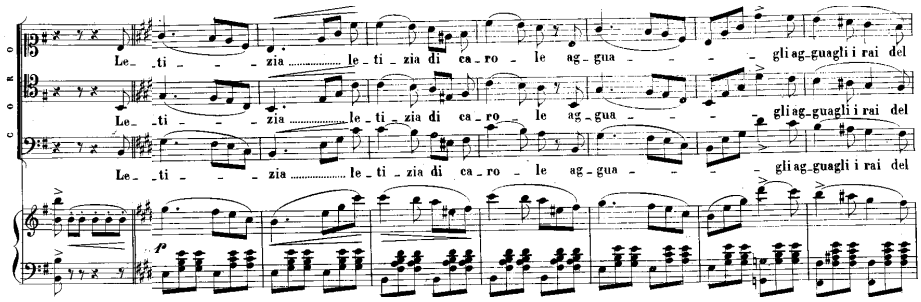
Пример 98. «Бал-маскарад». Финал II акта. Pezzo concertato. Первая тема



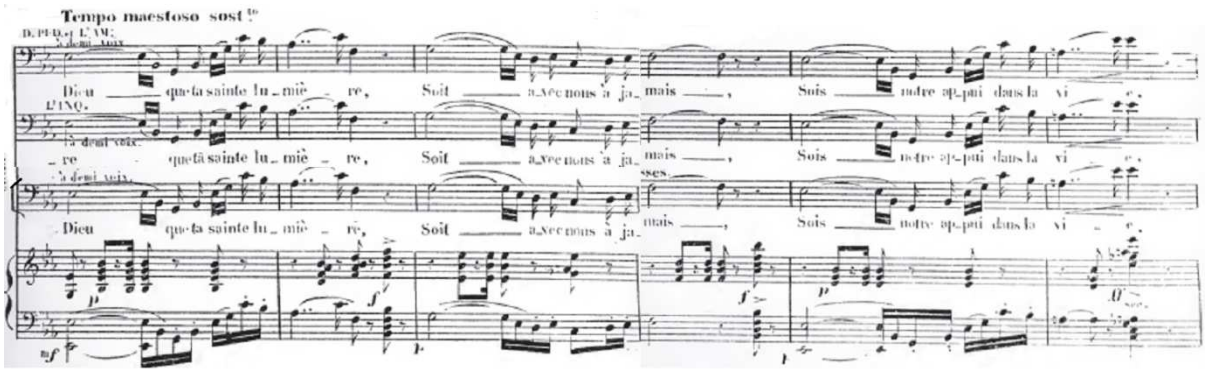
Пример 99. «Дон Карлос». Финал III акта. Хор народа



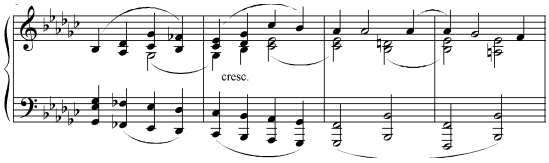
Пример 100. «Симон Бокканегра» (версия 1857 года). Финал I акта



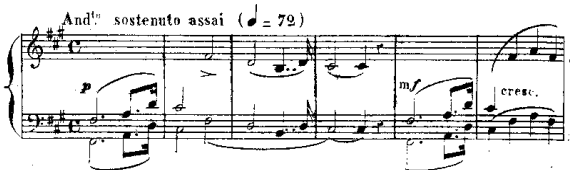
Пример 101. Мейербер. «Африканка» (1864). Финал I акта



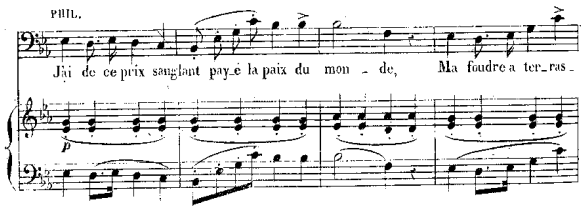
Пример 102. «Дон Карлос» (оригинальная ред.). I акт. №1. Интродукция



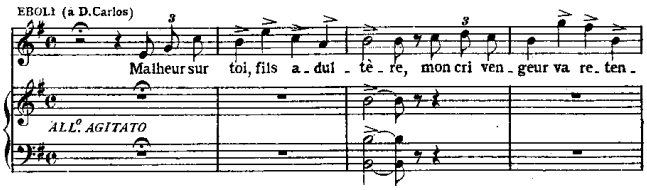
Пример 103. «Дон Карлос». II акт. Вступление



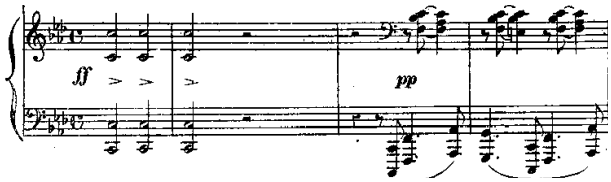
Пример104. «Дон Карлос» (только в 1-й ред.). II акт. Дуэт Филиппа и Родриго. Партия Филиппа



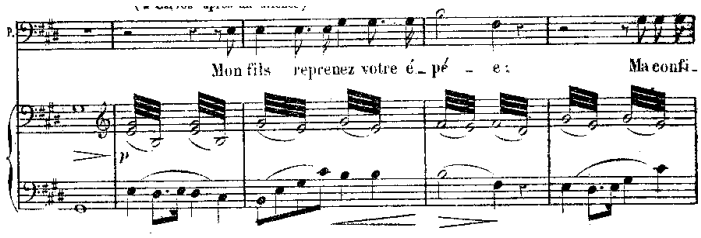
Пример 105. «Дон Карлос». III акт. 1-я картина. Терцет Эболи, Дона Карлоса и Родриго



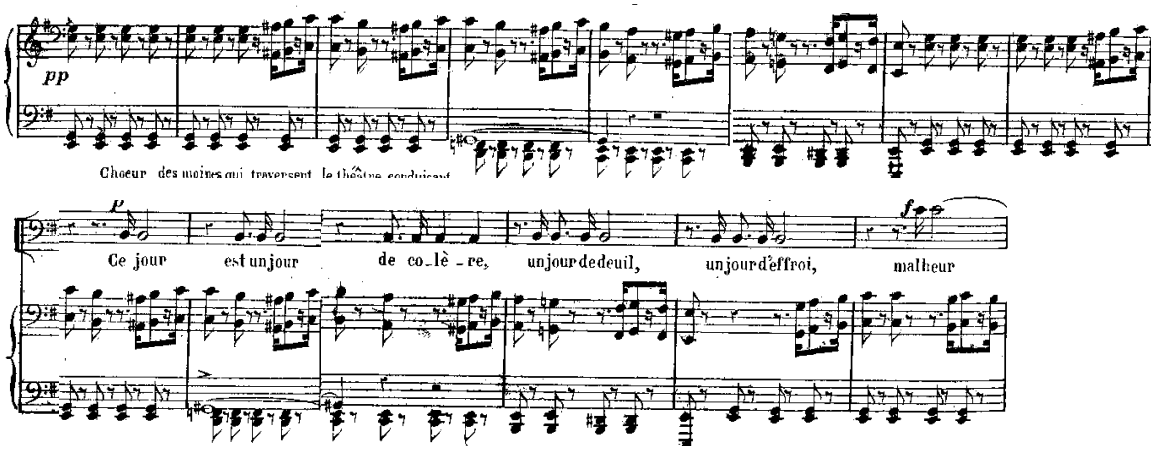
Пример 106. «Дон Карлос». IV акт. 1-я картина. Сцена Филиппа и Великого Инквизитора



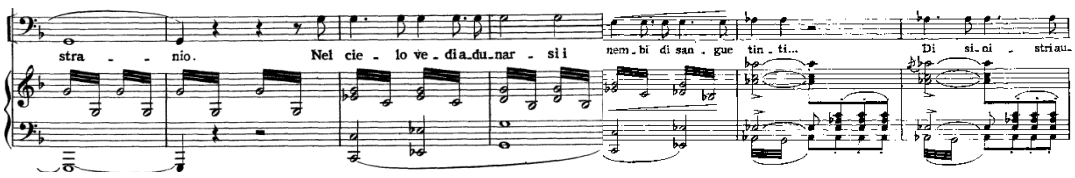
Пример 107. «Дон Карлос» (только в 1-й ред.). IV акт. Сцена и финал



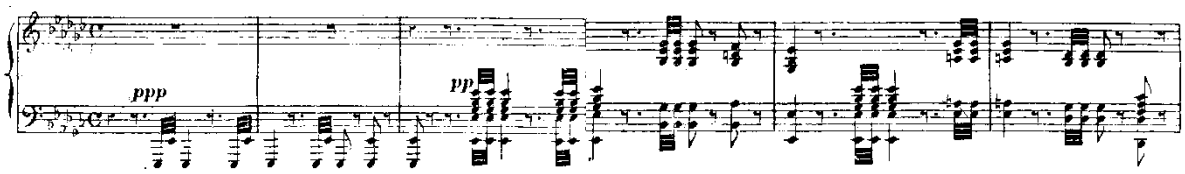
Пример 108. «Дон Карлос». Финал III акта. Шествие и хор монахов



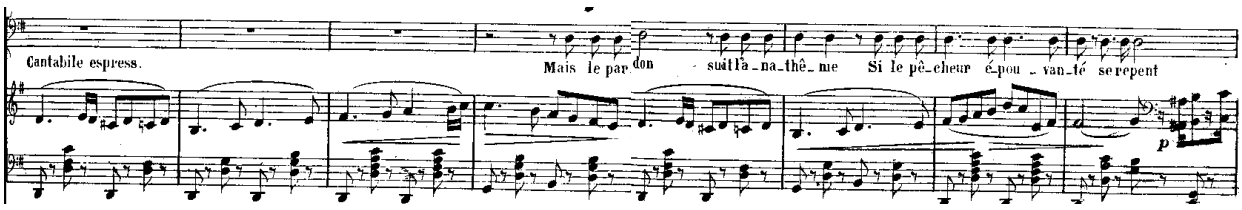
Пример 109. «Аттила» (1846). Финал II акта. Хор друидов



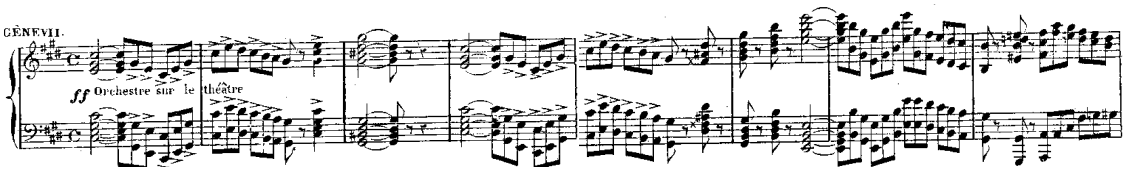
Пример 110. «Иерусалим» (1847). Финал III акта. Траурный марш



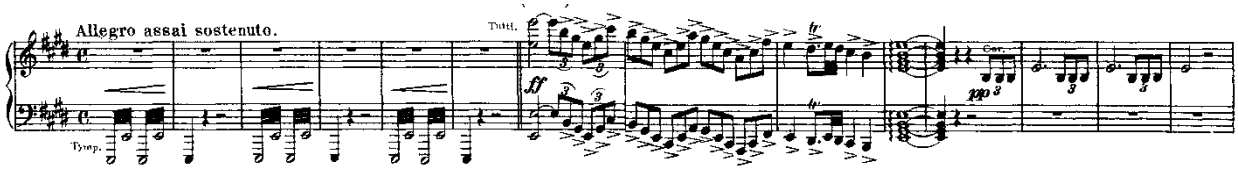
Пример 111. «Дон Карлос». Финал III акта. 1-й раздел. Шествие монахов. 2-я тема



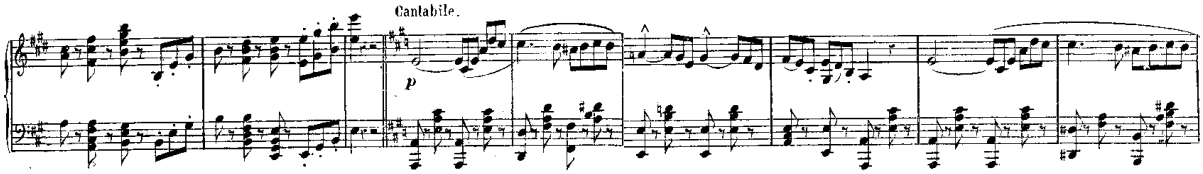
Пример 112. «Дон Карлос». Финал III акта. 2-й раздел



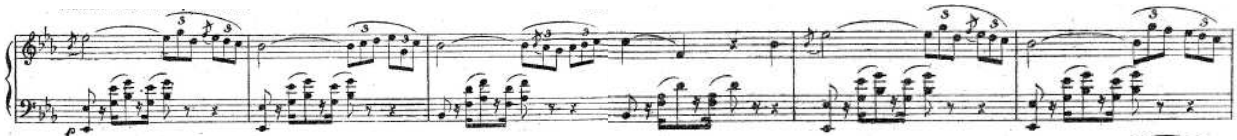
Пример 113. «Трубадур». Интродукция



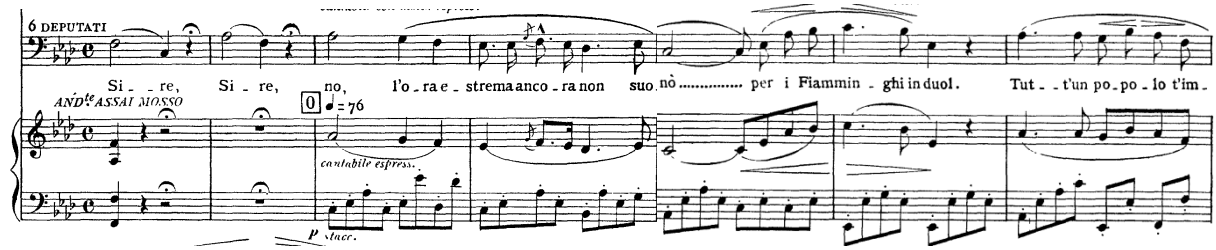
Пример 114. «Дон Карлос». Финал III акта. Марш



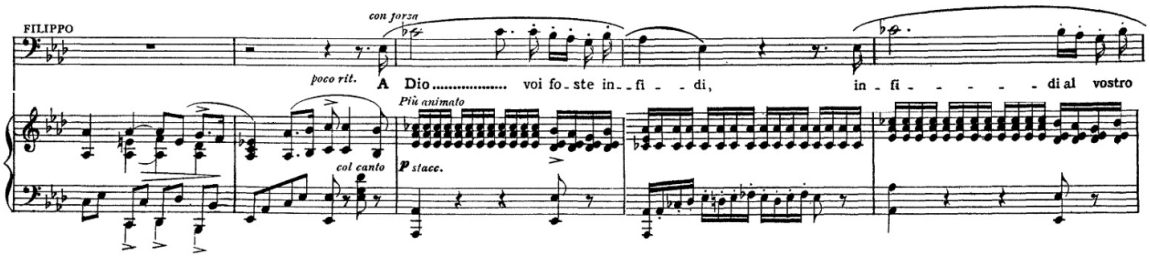
Пример 115. Мейербер. «Пророк» (1849). Финал IV акта. Коронационный марш. 2-я тема



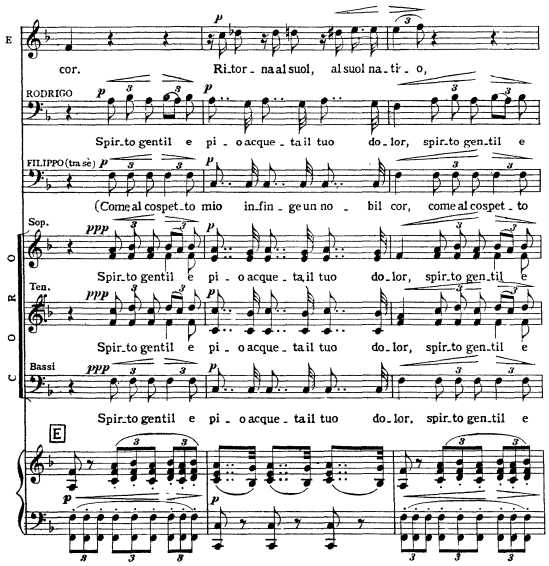
Пример 116. «Дон Карлос». Финал III акта. Pezzo concertato. Тема а



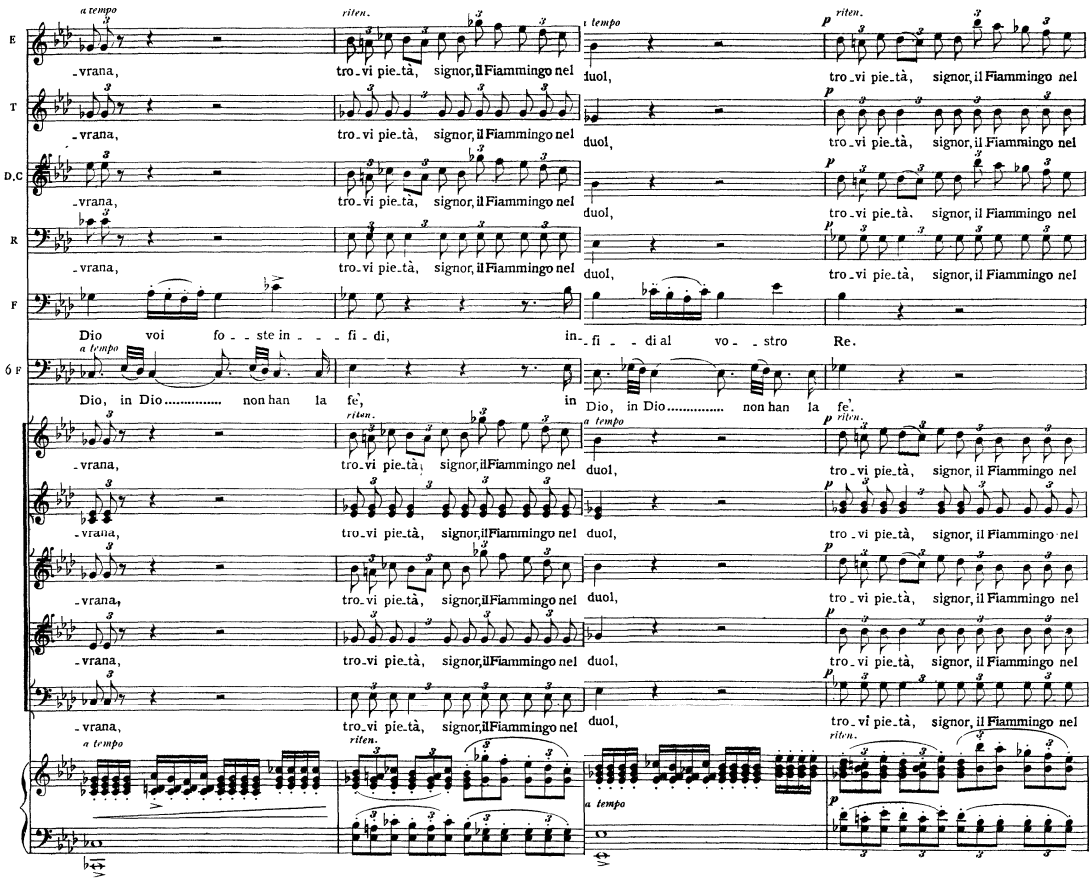
Пример 117. «Дон Карлос». Финал III акта. Pezzo concertato. Тема b



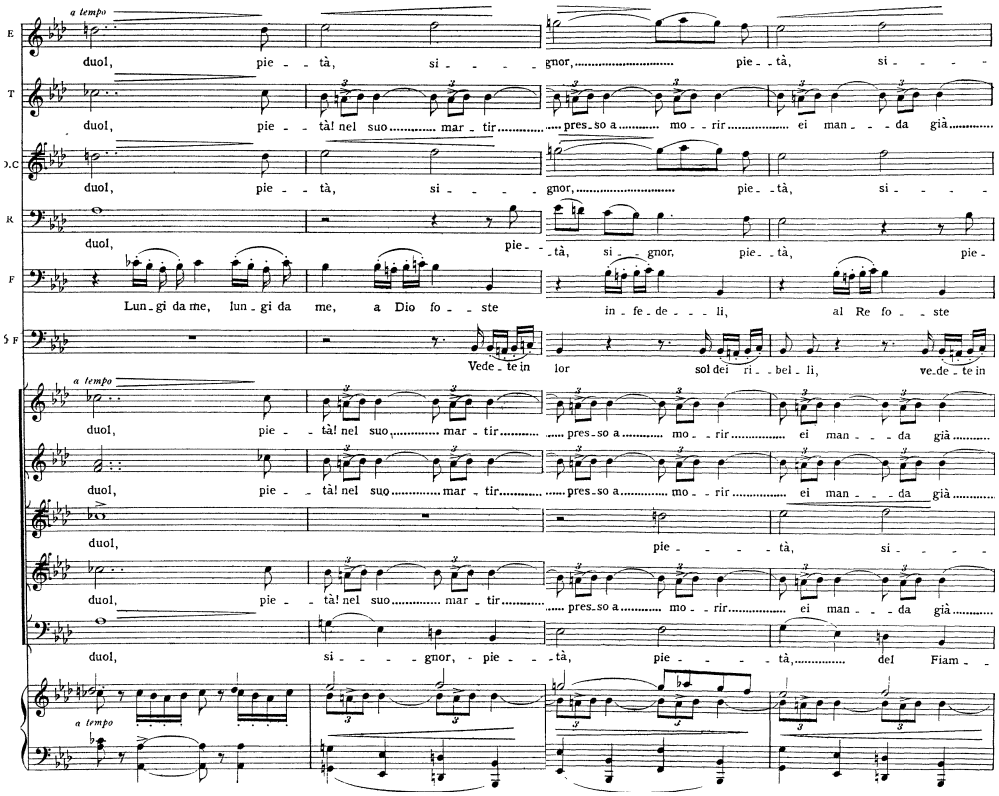
Пример 118. «Дон Карлос». II акт. Романс Елизаветы



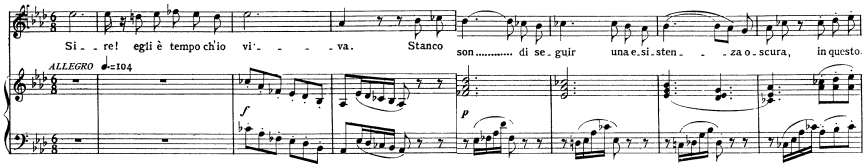
Пример 119. «Дон Карлос». Финал III акта. Pezzo concertato. Третье звено



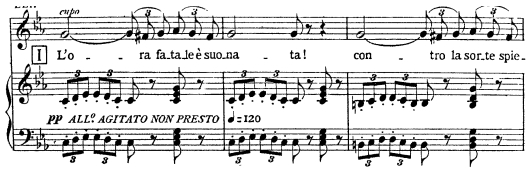
Пример 120. «Дон Карлос». Финал III акта. Pezzo concertato. Соединение групп



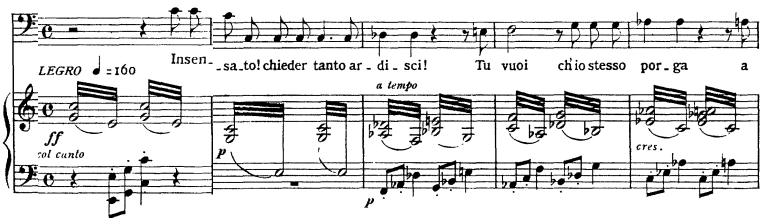
Пример 121. «Дон Карлос». Финал III акта. Tempo di mezzo. Ариозо Карлоса



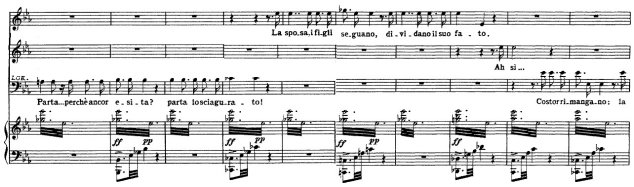
Пример 122. «Дон Карлос». I акт. Дуэт Елизаветы и Карлоса



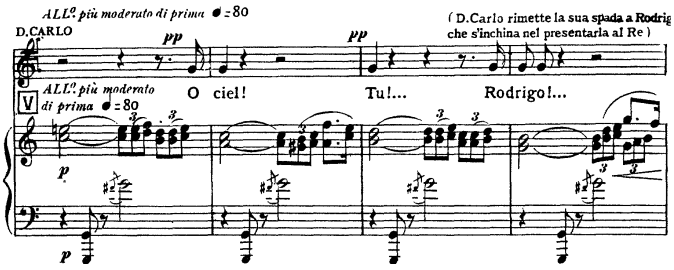
Пример123. «Дон Карлос». Финал III акта. Tempo di mezzo



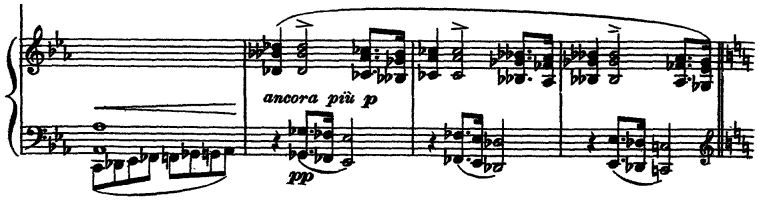
Пример 124. «Двое Фоскари». Финал II акта. Tempo di mezzo



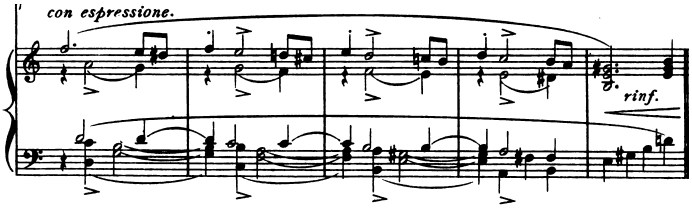
Пример 125. «Дон Карлос». Финал III акта. Tempo di mezzo



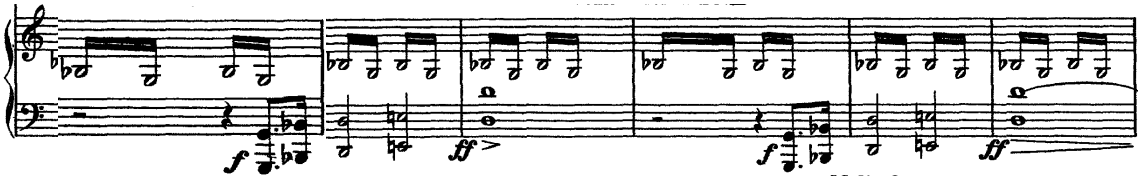
Пример 126. «Аида». Финал II акта. 2-й раздел



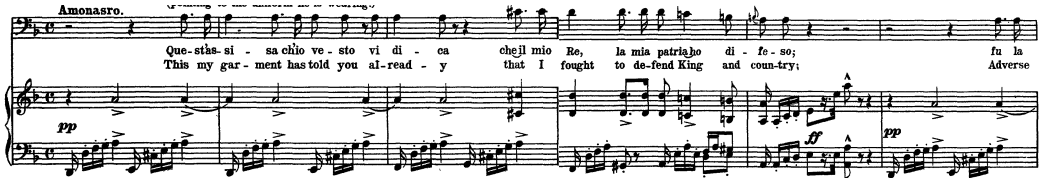
Пример 127. Requiem. I часть



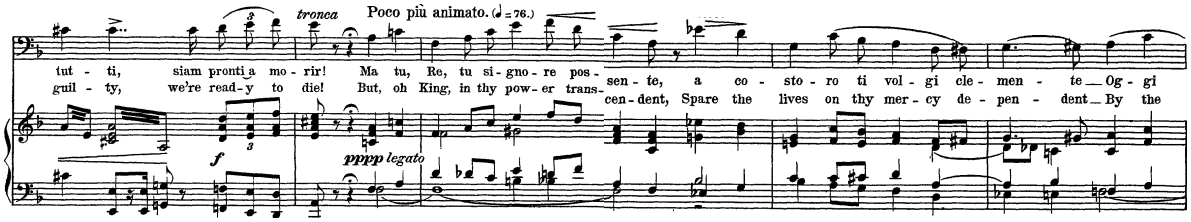
Пример 128. «Аида». Финал II акта. 2-й раздел



Пример 129. «Аида». Финал II акта. Pezzo concertato. Ариозо Амонасро



Пример 130. «Аида». Финал II акта. Pezzo concertato. Ариозо Амонасро

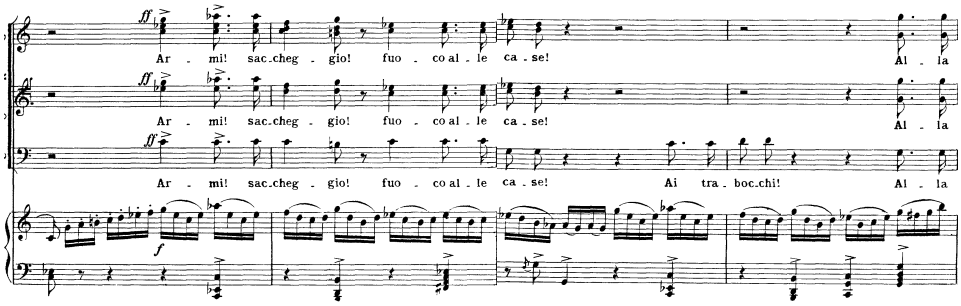


Пример 131. «Аида». Финал II акта. Pezzo concertato. Четвертое звено

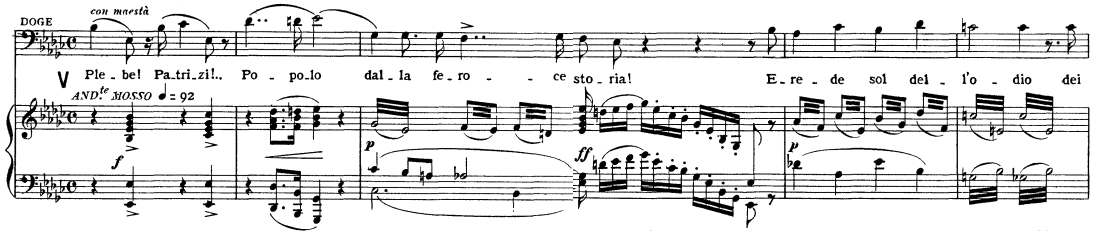
Пример 132. «Аида». Финал II акта. Реприза

Пример 133. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Вступление

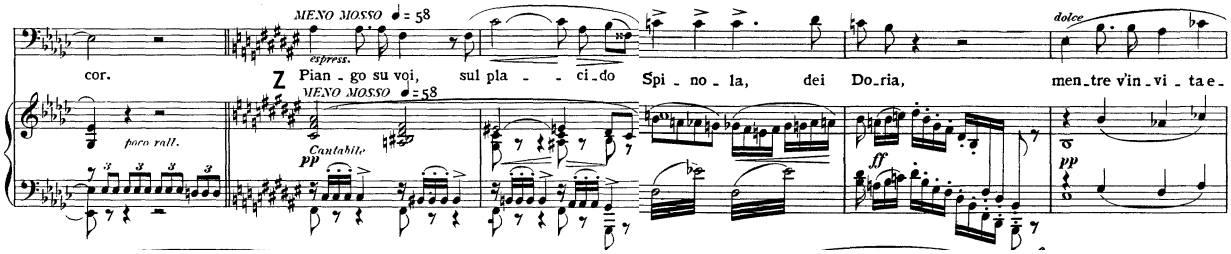
Пример 134. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Хор народа



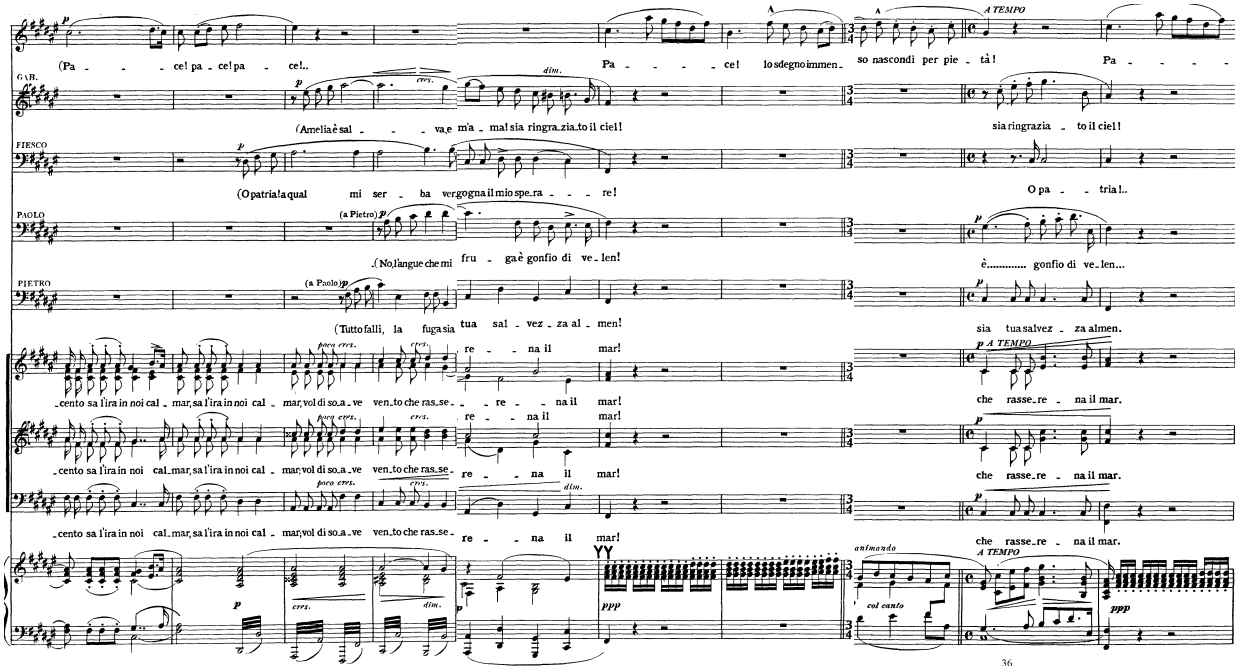
Пример 135. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Pezzo concertato. Первое звено



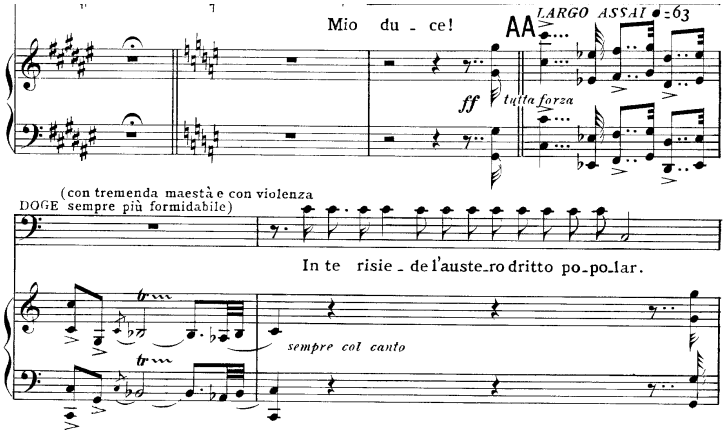
Пример 136. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Pezzo concertato. Второе звено



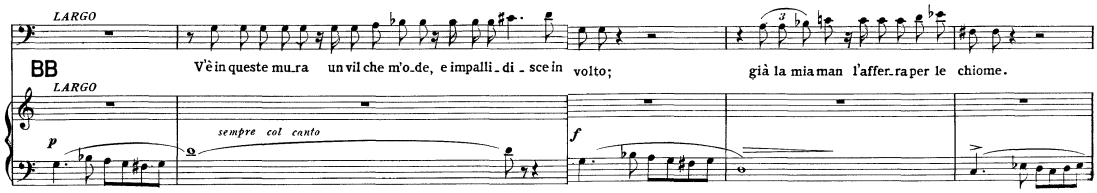
Пример 137. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Pezzo concertato. Третье звено



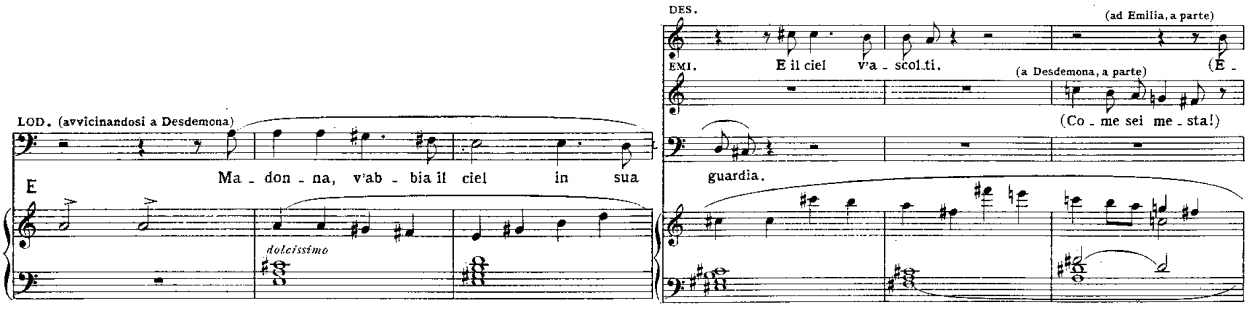
Пример 138. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Tempo di mezzo. Первая тема



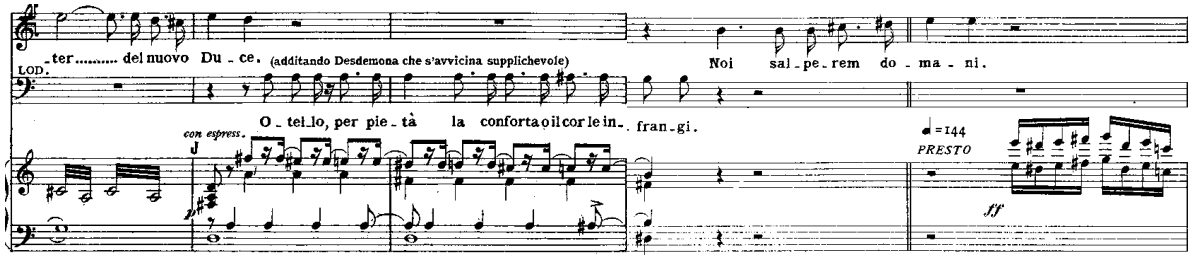
Пример 139. «Симон Бокканегра». Финал I акта. Tempo di mezzo. Вторая тема



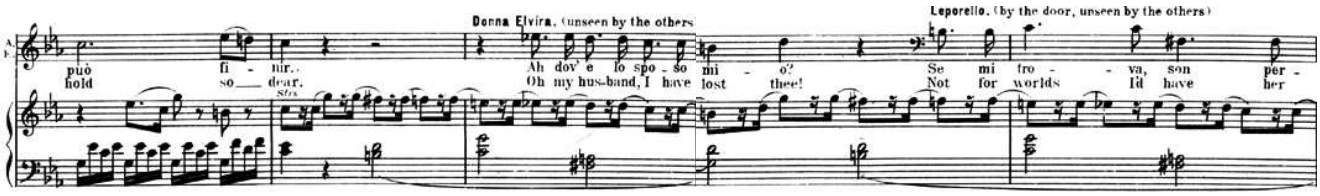
Пример 140. «Отелло». Финал III акта. Tempo d'attacco. Лирический эпизод



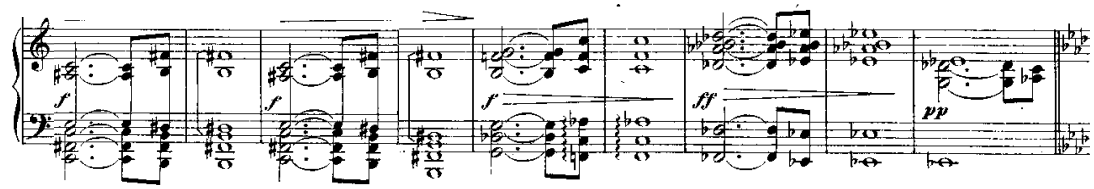
Пример 141. «Отелло». Финал III акта. Tempo d'attacco.



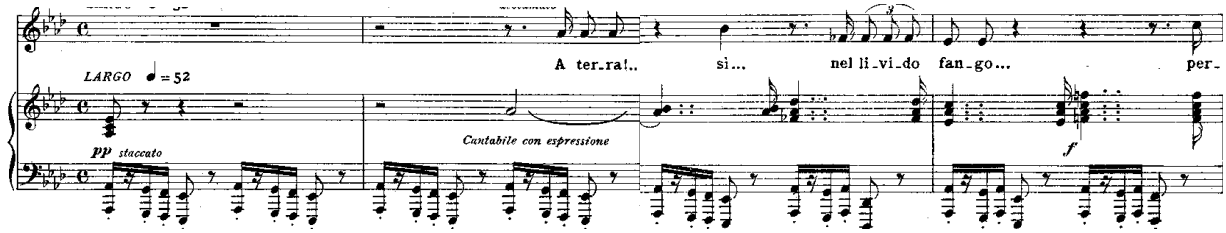
Пример 142. Моцарт. «Дон Жуан». Дон Жуан». II акт. Секстет



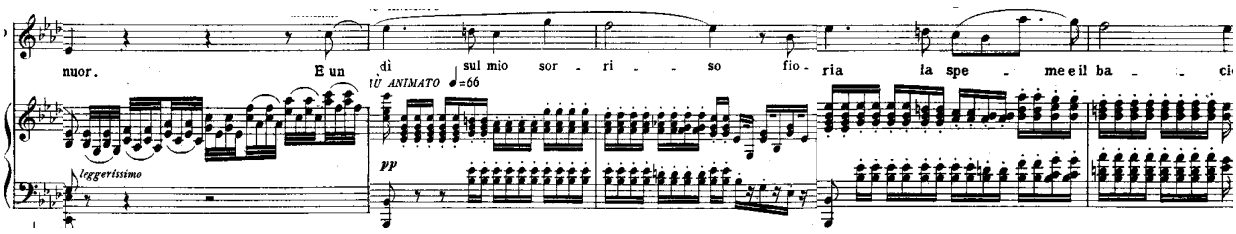
Пример 143. «Отелло». Финал III акта. Tempo d’attacco. Оркестровое заключение



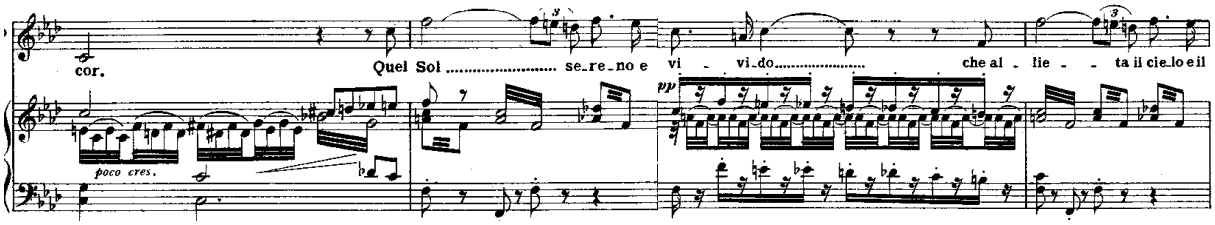
Пример 144. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Тема a



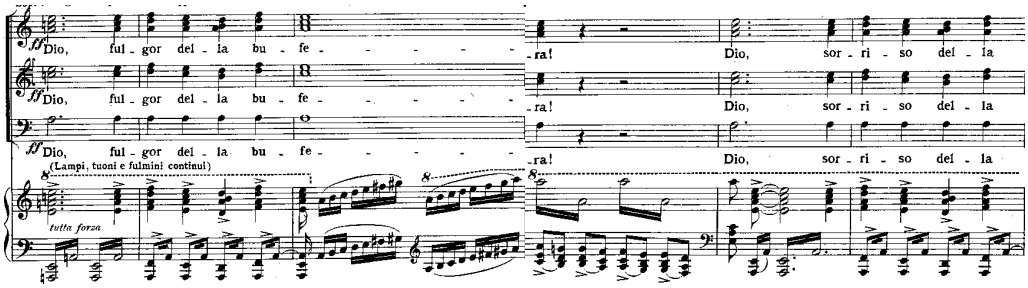
Пример 145. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Tema b



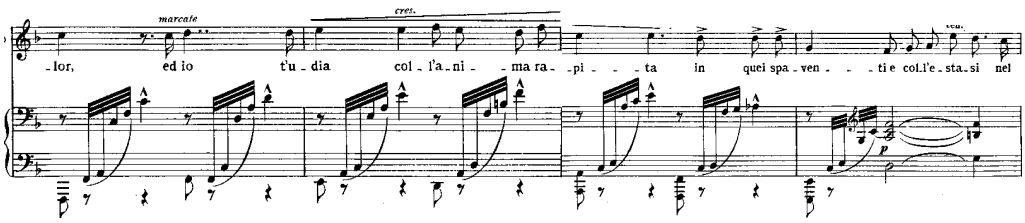
Пример 146. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Тема c



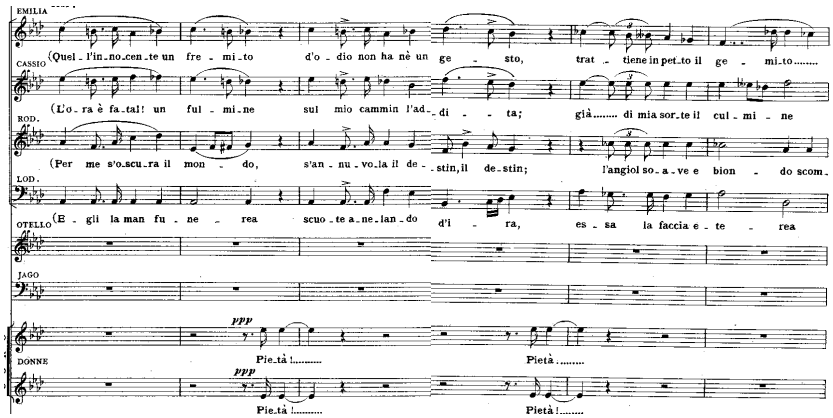
Пример 147. «Отелло». I акт. Сцена бури



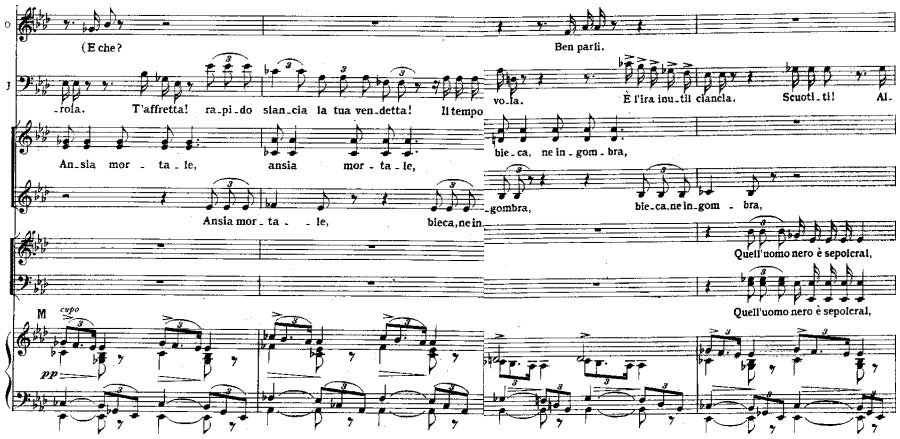
Пример 148. «Отелло». I акт. Дуэт Дездемоны и Отелло



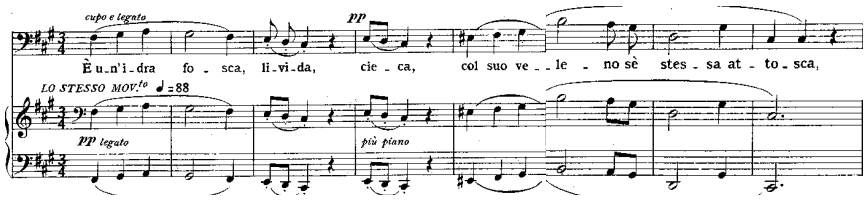
Пример 149. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Тема d



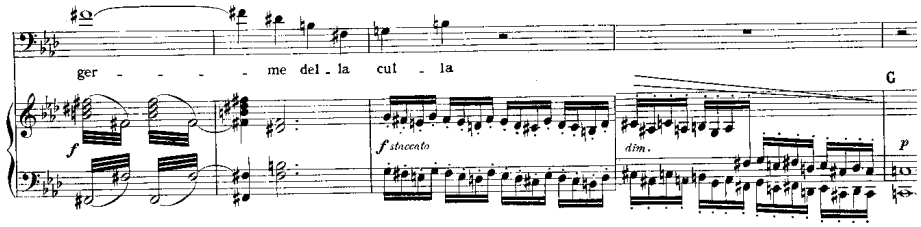
Пример 150. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Вторая часть. Тема e



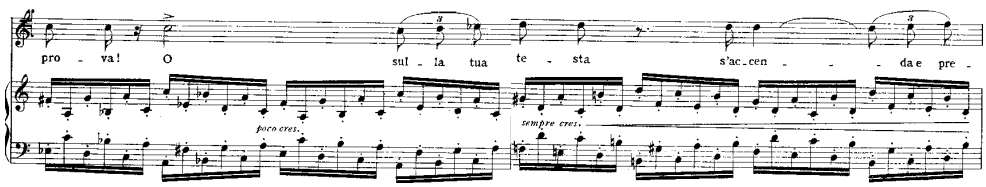
Пример 151. «Отелло». II акт. Мотив ревности

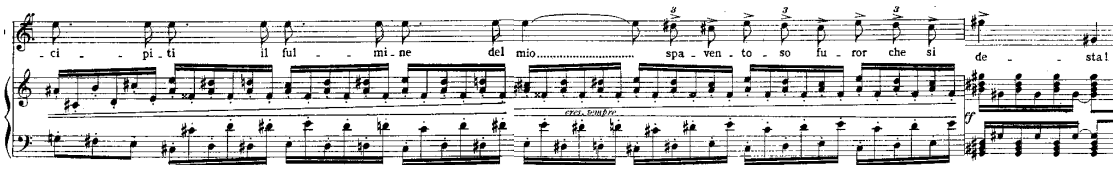


Пример 152. «Отелло». II акт. Credo Яго

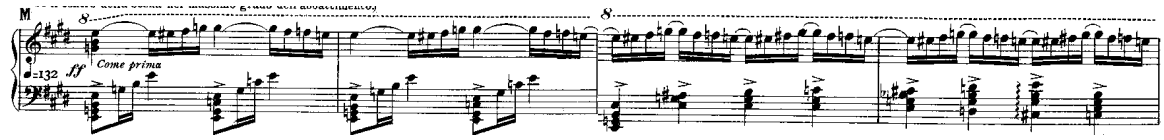


Пример 153. «Отелло». II акт. Монолог Отелло

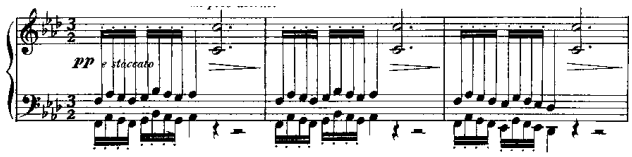




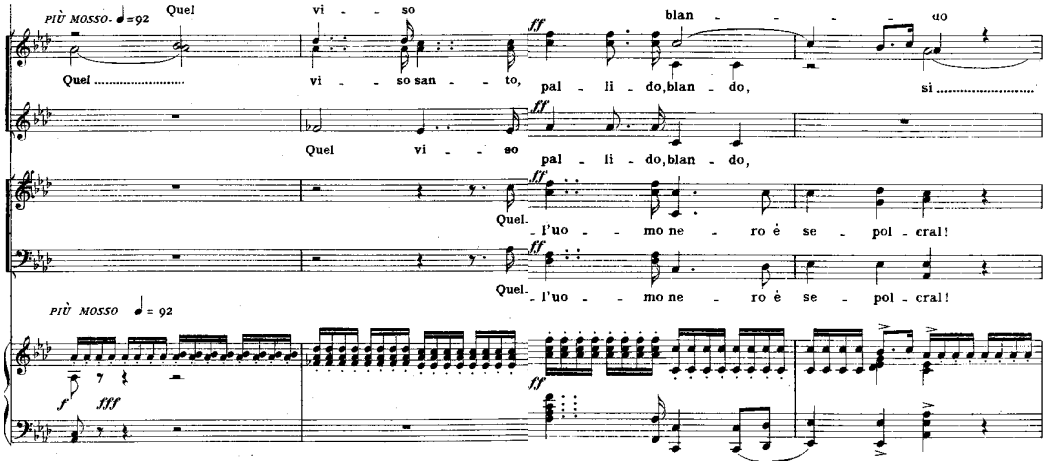
Пример 154. «Отелло». III акт. Мотив платка



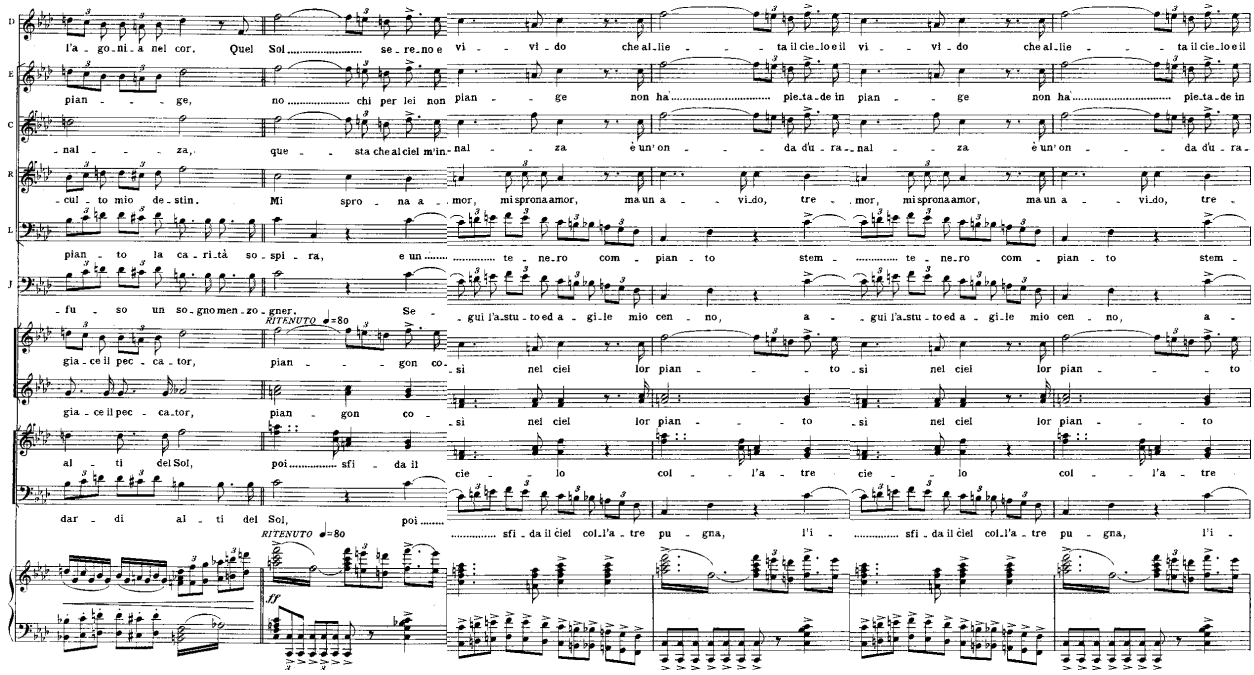
Пример 155. «Отелло». IV акт. Мотив Отелло



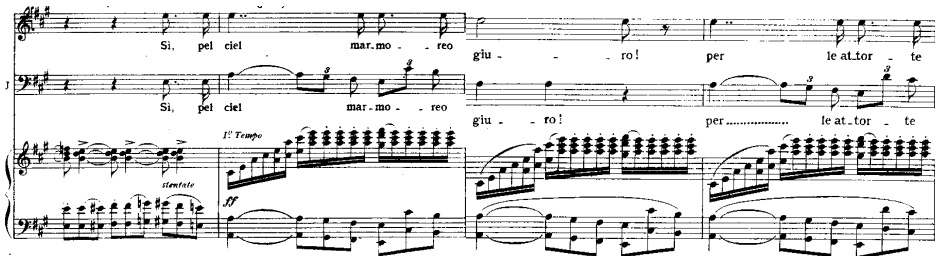
Пример 156. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Реприза. Тема a



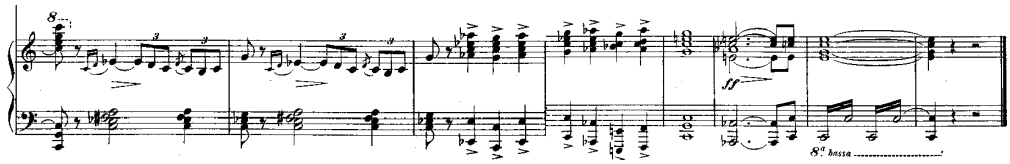
Пример 157. «Отелло». Финал III акта. Pezzo concertato. Реприза. Тема c



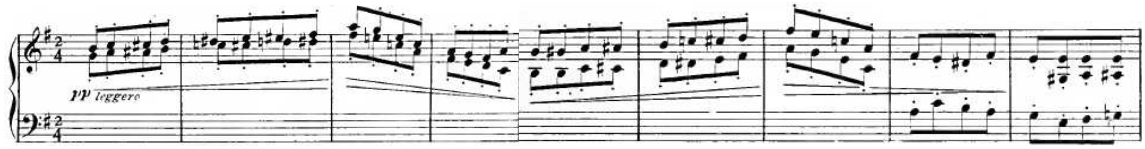
Пример 158. «Отелло». II акт. Дуэт Отелло и Яго



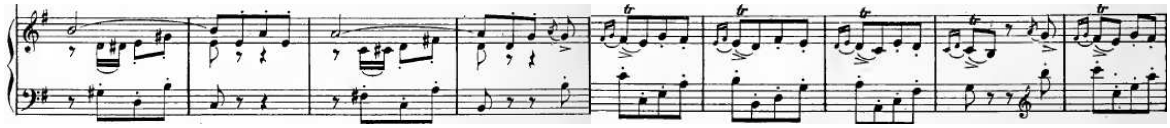
Пример 159. «Отелло». Финал III акта. Оркестровое заключение



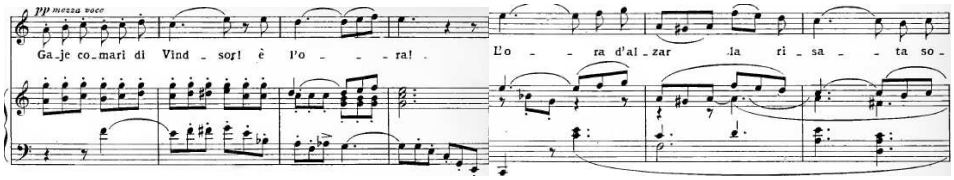
Пример 160. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. 1-й эпизод. Тема a



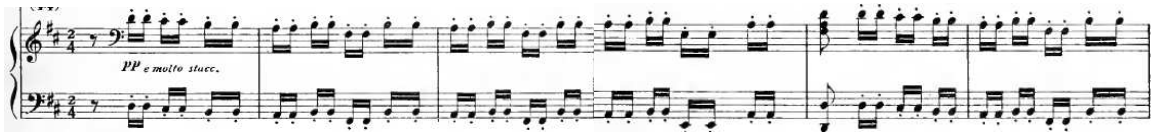
Пример 161. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. 1-й эпизод. Тема b



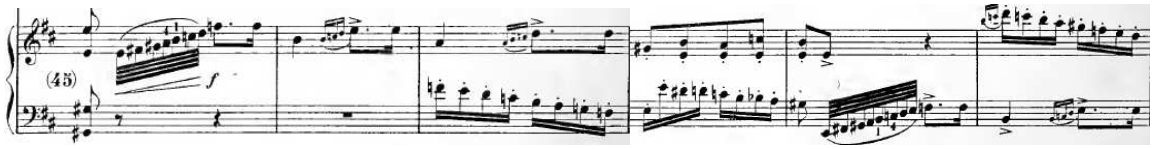
Пример 162. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. 1-й эпизод. Соло Алисы



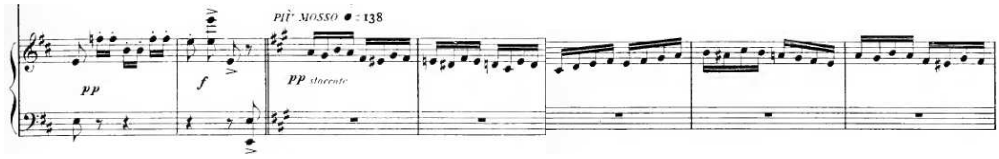
Пример 163. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. Третий эпизод. Тема c



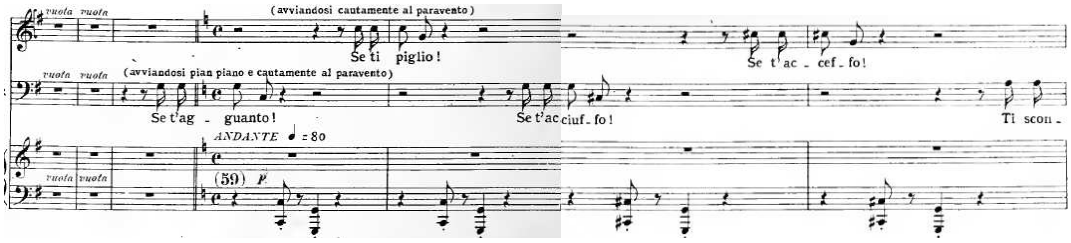
Пример 164. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. Третий эпизод. Тема d



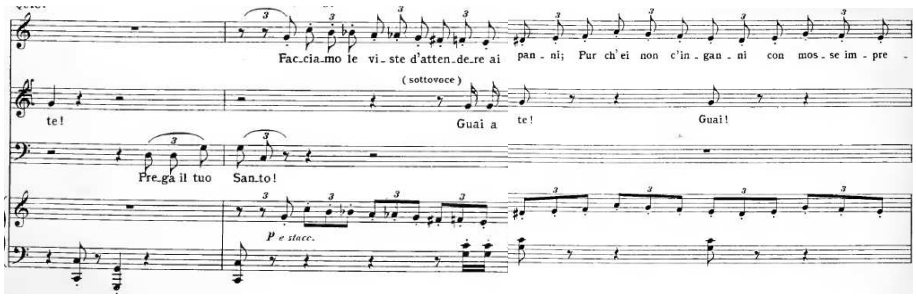
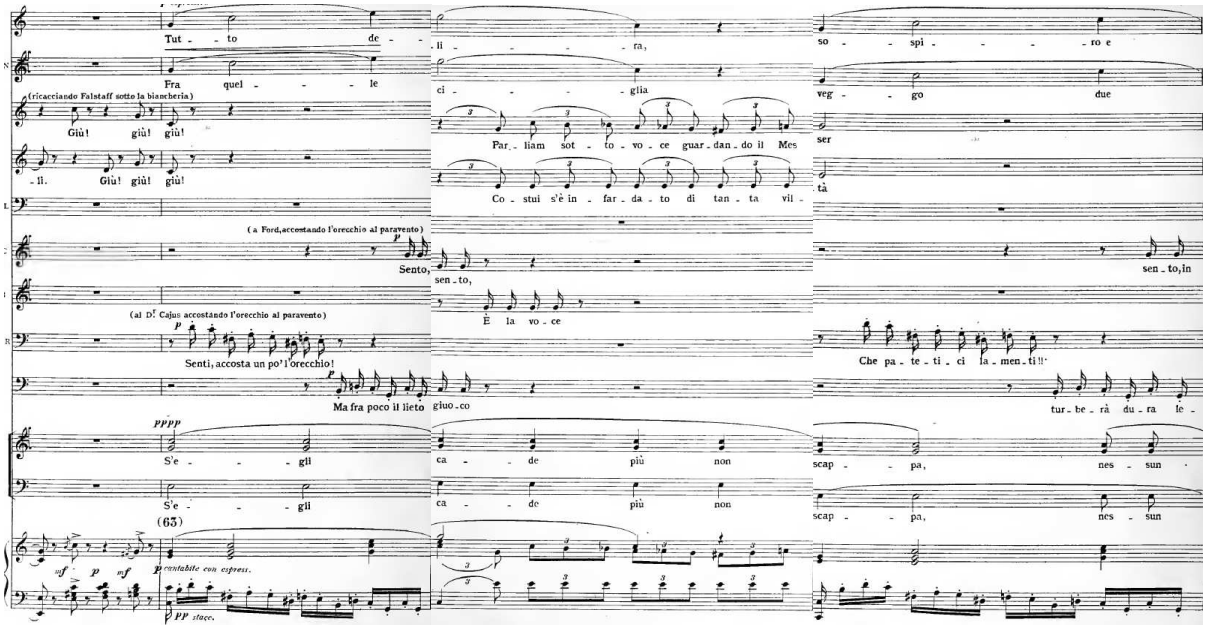
Пример 165. «Фальстаф». Финал II акта. Tempo d’attacco. Третий эпизод. Тема e



Пример 166. «Фальстаф». Pezzo concertato. Первое звено



Пример 167. «Фальстаф». Pezzo concertato. Второе звено



Пример 168. «Фальстаф». Pezzo concertato. Четвертое звено