

На правах рукописи

ЛОГУНОВА Анастасия Александровна

Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди

Специальность 17.00.02. — «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2017

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный
руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна
проректор по научной работе, заведующая
кафедрой истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО
«Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные
оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
КИРИЛЛИНА Лариса Валентиновна
профессор кафедры истории зарубежной музыки
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского»

кандидат искусствоведения, доцент
ЖЕСТКОВА Ольга Владимировна
доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Казанская
государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

Ведущая организация: **ФГБ НИУ «Российский институт истории искусств»**

Защита состоится 9 апреля 2018 г. в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте <http://www.conservatory.ru>.

Автореферат разослан « » 2018 года.

Ученый секретарь
Совета по защите докторских
и кандидатских диссертаций Д 210.018.01
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры России

Зайцева Татьяна Андреевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Творчество Джузеппе Верди никогда не исчезало из поля зрения мировой музыкальной науки. В XXI веке оперное наследие итальянского мастера продолжает занимать лидирующее положение в репертуаре музыкальных театров и притягивать внимание исследователей. Особенно плодотворной областью для научных поисков представляется музыкальная драматургия в аспекте оперных форм, поскольку здесь рельефно выявляется как преемственность композитора по отношению к стилистическим моделям XVIII — начала XIX веков, так и то новое, что Верди привнес в традиции музыкального театра. Наблюдающийся в музыковедении последних десятилетий рост интереса к структурным закономерностям итальянской оперы позволяет расширить представления об оперных формах Верди. Этим обусловлена необходимость их систематического изучения с современных позиций.

К наиболее сложным формам музыкального театра XIX века принадлежит оперный финал как многосоставный, полифункциональный музыкально-драматургический феномен, наблюдающийся на разных фазах оперного действия в качестве завершения того или иного акта. Скрещение противоборствующих сил, резкое обнажение конфликта в центральной массовой сцене, события которой определяют все дальнейшее течение драмы, — подобный финал в одном из внутренних актов имеет место почти в каждой опере Верди. В отличие от заключительного финала, всегда именуемого самим композитором *finale ultimo*, внутренний финал он называет в соответствии с номером акта — *finale primo*, *finale secondo* etc.; однако в переписке Верди с либреттистами встречаются и другие обозначения, а именно — *finale concertato* и *gran finale*. Выполняя роль разделения и завершения, являясь промежуточным итогом оперы, внутренний финал представляет узловой момент музыкальной драматургии. По функциональной значимости зону оперного финала можно сравнить с зоной гармонического каданса, «самой мускулистой сферой интонаций» (Б. Асафьев): подобно тому, как в каданс раньше всего внедрялись новые элементы гармонического языка, в процессе эволюции оперы именно в финалах членение на замкнутые формы уступало место сквозному музыкальному развитию.

В свете новейших изысканий в области истории и теории западноевропейской оперы концентрация внимания на финале *concertato* как одной из наиболее развитых оперных форм в масштабе всего творчества Верди открывает новый ракурс в осмыслении наследия композитора.

Степень разработанности проблемы. В необъятной зарубежной науке о Верди можно выявить несколько особенно значимых этапов. Среди первых монографий, увидевших свет еще при жизни композитора, выделяется музыкально-аналитический труд А. Базеви¹, интерес к которому возрождается сегодня. В начале XX века 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, важнейшим из которых является публикация записных книжек композитора (*I copialettere*). 1920–1930-е ознаменовались деятельностью Ф. Верфеля, исследованиями А. Делла Корте и М. Милы, К. Гатти, Ф. Тойе и Г. Герика, а также выходом грандиозного четырехтомного собрания писем (*Carteggi verdiani*), подготовленного А. Луцио. На рубеже 1950–1960-х годов выходит в свет монументальная монография Ф. Аббиати, книги Ф. Уокера и Дж. Мартина; учрежденный в Парме *Istituto nazionale di studi verdiani* начинает сбор материалов для издания полного собрания писем Верди, а с 1982 года регулярно выпускает научные сборники «*Studi Verdiani*». 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 которым возглавил Ф. Госсетт, а в экспертную группу вошли Дж. Бадден, М. Чусид, Ф. Деграда, У. Гюнтер и Д. Пестелли. На сегодняшний день в рамках данного проекта издано 14 опер с научными комментариями. Кульминацией последних десятилетий XX века стали труды крупнейшего эксперта по творчеству Верди Дж. Баддена. Среди других исследований 1980–1990-х следует выделить работу Д. Кимбелла, рассматривающего оперы Верди в контексте традиций итальянского музыкального театра XIX века², и книгу Ж. де Вана, в которой представлен яркий портрет Верди-драматурга³.

¹ *Basevi A. Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859.*

² *Kimbell D. R. B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge, 1985.*

³ *Van J. de Verdi's Theater: Creating Drama through Music / Transl. by J. Roberts. Chicago, 1998.*

С первых шагов западноевропейская литература о Верди была вписана в процесс системного изучения истории и теории оперных форм, что особенно актуально в свете проблематики настоящей работы. Самой идее внутреннего финала как кульминационной сцены сквозного развития, в которой музыка и драма соединяются самым непосредственным образом, романтическая опера XIX века обязана комическому жанру предшествующей эпохи. Вопрос становления формы финала в опере *buffa* разрабатывался в моцартовской монографии Г. Аберта, статьях Э. Дента (1910), Д. Херца (1977–1978), Дж. Платова (1989–1991). Что касается итальянской оперы XIX века, то начало изучения ее структурных особенностей относится уже к 1840–1850-м годам, когда вышли книги К. Риторни⁴ и А. Базеви.

Значительный рост интереса к структуре сквозных сцен итальянской оперы, в частности финалов, наблюдается в последней трети XX века. Начало ему дала статья Ф. Госсетта о финале россиниевского «Танкреда»⁵, за которой последовали работы Г. Пауэрса⁶, и С. Бальтазара⁷, неминуемо включавшие в орбиту исследования оперы Верди. В русле этого движения труды Риторни и Базеви обрели новую жизнь. Пауэрс и Бальтазар стали вводить в научный обиход некоторые термины Базеви, в частности, определение типовой структуры — *la solita forma*⁸, а также составляющих ее четырех разделов со своими функциями — *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo*, *stretta*. Процесс адаптации «аутентичной» терминологии к требованиям современной науки получил логическое завершение в словарных статьях и монографии Дж. Баддена⁹. Основной областью применения идей Базеви являются исследования, посвященные (целиком или частично) операм Верди. В рамках данной темы

⁴ *Ritorni C.* Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica. Milan, 1841.

⁵ *Gossett Ph.* The «Candeur Virginale» of «Tancredi» // *The Musical Times*. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.

⁶ *Powers H. S.* «La solita forma» and «The Uses of Convention» // *Acta Musicologica*. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90; «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // *19th-Century Music*. Vol. 13. 1989. № 2. P. 101–128.

⁷ *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; Aspects of Form in the Ottocento libretto // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 7. 1995. № 1. P. 23–35; Mayr, Rossini, and the Development of the Early «Concertato» Finale // *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 116. 1991. № 2. P. 236–266.

⁸ От итал. *solito* — обычный, привычный.

⁹ *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Rev. ed. New York, 1992.

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 годов¹⁰, и труд С. Бальтазара о структурных моделях итальянской оперы первой половины XIX века¹¹.

Отечественная вердиана, богатая и публицистикой, и академическими достижениями, развивалась не так равномерно. Начало истории осмысления творчества Верди в российских музыкальных кругах было положено критическими статьями А. Н. Серова, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша и биографическими очерками В. Д. Корганова и Л. А. Саккетти.

В советский период наиболее плодотворными в освоении творчества Верди оказались 1940–1960-е годы. Начало этому расцвету было положено в 1930-е работами И. И. Соллертинского и очерком Б. В. Асафьева, инициировавшего также издание серии путеводителей по вердиевским операм. В 1940 году в Ленинграде были завершены первые крупные научные работы по творчеству Верди — диссертации Г. Г. Тигранова («Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер “Риголетто” и “Отелло”))» и С. Н. Богоявленского («Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта и драматурга»). Известно, что С. Н. Богоявленский планировал в дальнейшем издание монографии, предполагавшей документальное жизнеописание Верди, анализ всех его опер, а также публикацию писем; однако драматичные события 1940-х помешали воплощению этих замыслов. Первый перевод избранных писем Верди был осуществлен только в 1950-х А. Д. Бушен. Единственной русскоязычной монографией, охватывающей весь жизненный и творческий путь Верди, по сей день остается книга Л. А. Соловцовой, выдержавшая четыре издания (1959–1986). В те же годы характеристика творчества Верди, не теряющая актуальности и сегодня, предстает в работах М. С. Друскина (1954, 1958). Велик вклад советских музыковедов

¹⁰ *Moreen R. A. Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas: Ph. D. diss. Princeton University, 1975.*

¹¹ *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.*

(Г. Ш. Орджоникидзе, С. Н. Богоявленского, Г. Г. Тигранова, Р. Э. Лейтес) в изучение опер Верди на сюжеты Шекспира.

После 1960-х наступил период относительного затишья, прерванного в конце 1980-х работами М. Р. Черкашиной (1986, 1990) и статьей Р. Л. Пospelовой о вердиевской тональной драматургии (1989), а в последние десятилетия — серией публикаций А. К. Кенигсберг и Н. И. Дегтяревой¹². Юбилейный 2013 год дал импульс к появлению ряда новых исследований, касающихся отдельных проблем вердиевского наследия, но не затрагивающих вопросы оперных форм (диссертации Т. Ю. Плахотиной, В. В. Алмазовой, О. С. Михайловой, статьи П. И. Воротынцева, И. К. Полуяхтовой). Что касается финалов в операх Верди, то специально эта тема не разрабатывалась отечественными учеными, хотя в русле общепаналитических 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. Протопопова¹³, а также проницательные наблюдения относительно финальных сцен, содержащиеся в трудах М. С. Друскина и Е. А. Ручьевской. 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. Неожиданный всплеск интереса к музыкально-драматургическим формам оперы XIX века и терминологии Базеви, имевшей широкое хождение в итальянской композиторской практике вердиевского времени, обозначился в отечественном музыкознании после 2012 года. Независимо друг от друга данный вопрос начали разрабатывать А. Ф. Пospelова в связи с изучением жанра *semiseria*, Л. А. Садыкова на примере творчества

¹² Кенигсберг А. К. Романсы Джузеппе Верди. СПб., 2015; Два «Отелло»; Оперы Верди на сцене постоянного итальянского театра в Петербурге; Верди в Петербурге: премьера «Силы судьбы» в Большом театре 29 октября / 10 ноября 1862 года; О вторых редакциях опер Верди; Верди и Вагнер: некоторые параллели // Кенигсберг А. К. Каприччио. СПб., 2011. С. 118–132; 146–188; 189–212; 213–242; 262–275. Дегтярева Н. И. «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия. СПб., 2015; О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). С. 62–74.

¹³ См. также: Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Отв. ред. О. П. Коловский. Л., 1988. С. 295–300.

Дж. Россини¹⁴, автор настоящей работы и ряд других исследователей¹⁵, что подтверждает актуальность темы настоящей диссертации.

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.

Цель работы — углубить представление о творческой эволюции Верди через постижение природы и динамики развития музыкально-драматургической формы финалов *concertato* в операх итальянского композитора.

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.
- Намечить 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*.

¹⁴ *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; *Отцы и дочери в итальянских операх semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) // *Научный вестник Московской консерватории.* 2015. № 3 (22). С. 146–163; *Садыкова Л. А.* Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016.

¹⁵ *Браун Л.* *Pezzo concertato* в операх Чайковского // *Музыка. Искусство, наука, практика.* 2015. № 3 (11). С. 45–48; *Новоселова Е. Ю.* Стретты Мейербера: особенности *la solita forma* в финалах больших опер композитора // *Художественное образование и наука.* 2017. № 4 (13). С. 8–17.

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 стала теория *la solita forma*, выдвинутая учеными-базевистами — Г. Пауэрсом, Дж. Бадденом, Ф. Госсеттом, С. Бальтазаром. В настоящей работе на синонимичной основе используются утвержденные ими термины «центральный финал» (*central finale, finale centrale*) и «финал *concertato*» (*concerted finale, finale concertato*), а также определение «большой финал», близкое и аутентичному, вердиевскому варианту *gran finale* («гранд-финал»), и формулировке Ф. Госсетта «расширенный финал» (*extended finale*). 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. Чigareвой, 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 и 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.

Достоверность полученных результатов достигнута посредством использования исторического и теоретического методов исследования при опоре на солидный историографический фундамент.

Апробация результатов. 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.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (233 наименования, из них 93 на иностранных языках), и приложений, включающих наряду с аналитическими схемами и нотными примерами дополнительные сведения об истории создания рассматриваемых опер; анализ финалов ряда современных Верди французских опер; краткое освещение музыкально-драматургической структуры интродукций; таблицу, обобщающую опыт классификации финалов *concertato* в операх Верди.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, выявляется степень ее разработанности, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрываются научная новизна, научно-практическая значимость и структура работы.

Глава 1 — **«Историческая эволюция финала как оперной формы»** — посвящена истории развития финала. В первом разделе — **«Становление структуры финала в оперном театре XVII–XVIII веков»** — внимание концентрируется на генезисе финала *concertato*, важнейшим этапом которого становятся цепные финалы оперы *buffa*. На рубеже XVIII–XIX веков идея сквозной сцены в роли внутреннего финала проникает и в другие оперные жанры, обнаруживаясь в таких образцах, как «Армида» Глюка (I д.), «Лодоиска» Керубини (II д.), «Весталка» Спонтини (I д.). Во втором разделе — **«Finale centrale в итальянской опере первой трети XIX века»** — вводится ключевое для настоящей работы понятие *la solita forma*, обозначающее типовую структуру финалов; рассматривается ее формирование в операх Россини и дальнейшее развитие в творчестве Беллини и Доницетти. В проекции на центральный финал *la solita forma* может включать вводный хор, речитативную сцену (*scena*) и четыре базовых элемента с устойчивыми характеристиками: *tempo d'attacco* — событийный раздел с ведущей ролью оркестра и вокальными партиями в манере *parlante*; *pezzo concertato* — лирический ансамбль с хором; *tempo di mezzo* — связующий событийный раздел, а также общую *stretta*. Формообразующей 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. Анализ центральных финалов семи опер — от «Танкреда» Россини до «Лючии ди Ламмермур» Доницетти — показывает эволюцию типовой структуры *la solita forma*, которая заметнее всего проявилась на примере второго раздела (*pezzo concertato*). В частности, на смену строфической форме ложного канона (*falso canone*), культивировавшейся Россини, приходит своеобразная двухчастная структура, вторая часть которой завершается двукратным проведением дополнения на новом материале — *groundswell* (термин Дж. Баддена), объединяющим солистов и хор общим эмоциональным порывом.

В третьем разделе — **«Франция: преломление традиции *la solita forma*»** — показано, как в большой французской опере первой половины XIX века россиниевская модель соединяется с национальной традицией декоративных массовых сцен. Отличительными чертами таких финалов являются: особая роль церемониального начала, ведущая к укрупнению масштабов финала, в первую очередь за счет вводного раздела; усложнение личной драмы политическим или религиозным конфликтом; значительный удельный вес хоровых высказываний с акцентом на дифференциации хоровых групп.

Многочастные внутренние финалы характерны и для французской оперы второй половины XIX века. Анализ финалов ряда опер («Полиевкт» и «Мирей» Гуно, «Пертская красавица» Бизе, «Король Лахорский», «Сид», «Иродиада» Массне) выявил некоторые общие черты — в частности, скромные масштабы *pezzo concertato* при широком размахе крайних разделов. Лаконичность формы *pezzo concertato*, представляющей собой либо сжатую строфическую, либо простую трехчастную, характерную для романса структуру, демонстрирует зависимость от сольных форм, что продиктовано содержательной стороной: *pezzo concertato* здесь не является ареной конфликта, и (даже при различном тексте) в музыкальном отношении все направлено на раскрытие эмоционального состояния одного героя.

В четвертом разделе — **«На подступах к операм Верди»** — рассматриваются центральные финалы опер Пачини («Сафо») и Меркаданте («Бандит»), предвосхищающие некоторые завоевания Верди тематической насыщенностью *pezzo concertato* и общим драматическим накалом. Здесь же

освещаются вопросы, связанные с интерпретацией *la solita forma*, производятся уточнения в научном аппарате, предваряющие анализ вердиевских финалов. В операх Верди, помимо усложненных структур, когда введение дополнительных разделов 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*. Формальное отличие первого раздела *la solita forma* от речитативной *scena* заключается в тексте: в *tempo d'attacco* используются рифмованные строки, организованные в строфы (*versi lirici*), в то время как для *scena* предназначаются нерифмованные строки (*versi sciolti*), как правило, по семь (*settenari*) и одиннадцать (*endecasillabi*) слогов. Однако в условиях возрастающего драматического веса и усиления музыкальной составляющей начальной зоны финала текстовый принцип разграничения перестает быть решающим. В тех случаях, когда композитор отказывается от *stretta*, проблематичным также становится терминологическое определение раздела, следующего за *prezzo concertato*, порой слишком значимого и в сюжетном, и в музыкальном планах, чтобы быть названным просто кодой. В настоящей работе в подобных случаях сохраняется обозначение *tempo di mezzo*, хотя по сути здесь теряется важная функция этого элемента *la solita forma* — функция связующего раздела.

В заключение Главы 1 дается обоснование избранной тактики хронологического анализа финалов в операх Верди и освещаются проблемы периодизации творчества композитора. Поскольку «Сила судьбы» (в обеих редакциях) представляет собой редкий пример вердиевской оперы без финала *concertato*, музыкальный материал, непосредственно попадающий в поле исследования, четко членится на два периода. Первый (1839–1859), ознаменованный непрерывной работой по усвоению опыта предшественников и экспериментами с традицией, принес 20 опер¹⁶ и 26 больших финалов. Второй период (1867–1893) отделен от первого не только временным перерывом: гранд-финалы в операх этих лет демонстрируют новое качество в трактовке структуры и масштабах целого.

¹⁶ В это число не входит опера «Риголетто», написанная без больших финалов, а также вторые редакции опер «Ломбардцы в первом крестовом походе» и «Стиффелио» («Иерусалим» и «Арольдо»), поскольку рассматриваемые сцены подверглись изменениям в незначительной степени.

В Главе 2 — «Музыкально-драматургическая структура финалов в операх Верди 1839–1859 годов» — последовательно анализируются центральные финалы опер Верди до «Бала-маскарада». В первых двух операх («Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо» и «Король на час») еще сохраняется тональная замкнутость, характерная для финалов Россини, притом что Беллини и Доницетти уже не придерживались единства тоники в крайних разделах *la solita forma*. Главный интерес в вердиевской трактовке представляют *pezzi concertati*: уже в первых своих опытах композитор обращается не к традиционному россиниевскому ложному канону и не к двухчастной форме строфического типа, характерной для ансамблей Беллини и Доницетти, а к трехчастной с динамизированной репризой в «Оберто» и еще более оригинальной свободной структуре в «Короле на час». В обоих случаях форма ансамбля, не столь статичная, как строфическая, способствует большей слитности разделов финала. При этом Верди демонстрирует два варианта начала *pezzo concertato*: *tutti* и *solo* (лирический ансамбль «Оберто» открывается коллективной реакцией, ансамбль «Короля на час» — сольной). Примечательные образцы *pezzi concertati* с началом *tutti* представляют финалы «Ломбардцев в первом крестовом походе» (I д.), «Эрнани» (I д.), «Макбета» (I д.), наиболее яркие примеры сольного начала содержат финалы опер «Набукко» (I д.), «Двое Фоскари» (II д.), «Трубадур» (II д.), «Бал-маскарад» (I д.). Две тенденции будут развиваться параллельно вплоть до «Симона Бокканегры», но именно второй вариант станет преобладающим в позднем творчестве Верди.

Магистральная линия развития музыкально-драматургической формы финала в рассматриваемый период связана с постепенным отказом от *stretta*. Уже в финале II акта «Набукко» Верди замещает заключительный общий раздел (*stretta*) развернутым соло теряющего рассудок вавилонского царя. Иной сценарий представляет финал II акта «Двух Фоскари», где после *tempo di mezzo* следует реминисценция ведущей лирической темы *pezzo concertato*; похожий прием композитор применяет в финале II акта «Трубадура». Первый финал «Луизы Миллер» завершается кратким действенным разделом (*tempo di mezzo*), а II акт «Травиаты» венчает лирический ансамбль — *pezzo concertato*. В последний раз Верди обращается к традиционной структуре со *stretta* в «Симоне Бокканегре» (I д., 1-я ред.).

В самом общем плане рассмотренные в Главе 2 финалы можно разделить на две группы. К первой относятся финалы, представляющие собой итоговую сцену акта, причем в лучших образцах направленность музыкально-драматического движения к финальной сцене обусловлена даже интонационным развитием («Ломбардцы», «Макбет»). Ко второй — финалы-картины, занимающие обособленную и порой весьма значительную по масштабу часть акта, как в операх «Двое Фоскари» (II д.), «Жанна д'Арк» (II д.), «Аттила» (II д.), «Макбет» (II д.), «Луиза Миллер» (II д.), «Стиффелио» (I д.), «Травиата» (II д.), «Симон Бокканегра» (I д.). Особняком стоит центральный финал «Битвы при Леньяно» (Сцена совета города Комо), который, по сути, охватывает весь II акт.

В лирических разделах финальной структуры проявляется тенденция к выделению ведущего голоса: излюбленным для Верди является баритон («Набукко», «Ломбардцы», «Эрнани», «Битва при Леньяно»), однако в ряде случаев доминирует сопрано («Альзира», «Жанна д'Арк», «Трубадур», «Травиата»).

Одним из наиболее существенных завоеваний Верди в финалах опер 1839–1849 годов является музыкальное решение лирического раздела, демонстрирующее характерную для композитора мелодическую щедрость. Так, в финале I акта «Набукко» *rezzo concertato* организован как последовательность мелодических образований, которые оформлены в построения, соотнесенные между собой на синтаксическом уровне. Первая тема не развивается и не трансформируется, а рождает следующие, образуя цепную форму¹⁷, подразумевающую известную вариативность, в силу того, что некоторые темы могут возвращаться, приобретая итоговое значение.

В операх 1849–1859 годов все более рельефным становится выражение контрастных эмоций: характерностью тематизма разных персонажей отличаются *pezzi concertati* «Травиаты» (II д.), «Сицилийской вечерни» (IV д.), «Симона Бокканегры» (I д.), «Бала-маскарада» (I и II д.). Появляются образцы мастерского полифонического соединения тем, вершиной которого на данном этапе становится заключительный раздел первого финала «Бала-маскарада». Общим для всех финалов, за исключением «Стиффелио», является расширение

¹⁷ Подробнее о цепной форме в опере см.: Анализ вокальных произведений. С. 323–324.

связующих разделов, свобода их построения с гибким соединением речитативных, ариозных и хоровых элементов (образцом здесь является tempo d'attacco финала «Травиаты»). В целом, в операх этого периода возрастает масштаб центральных финалов, их весомость в общей композиции.

В Главе 3 — **«Музыкально-драматургическая форма финалов в поздних операх Верди»** — особенное внимание уделяется этапам становления сценарных планов и либретто, что позволяет проследить сложный процесс работы композитора с типовой структурой финала и показать то значение, которое имела *la solita forma* для Верди вплоть до последних опер. В первом разделе — **«“Дон Карлос” и “Аида”: гранд-финалы»** — выявляется уникальный в творчестве Верди пример почти полного подобия музыкально-драматургического решения, которое относится к наиболее оригинальным находкам композитора. Мастерское воплощение грандиозного массового действия (аутодафе в «Доне Карлосе» и триумфальный парад египетских войск в «Аиде») в условиях финала *concertato* породило своеобразный музыкально-сценический рельеф многосоставной картины. В обоих случаях после лирического ансамбля (*pezzo concertato*) церемония возобновляется — этим обусловлена реприза вводного раздела на месте традиционной *stretta*. Правда, если общая структура большого финала «Аиды» почти точно повторяет строение картины аутодафе, чисто музыкальное развитие внутри отдельных эпизодов в «Аиде» оказывается гораздо более интенсивным — прежде всего это относится к контрапунктической работе в *pezzo concertato* и в репризном разделе, эквивалентном прежней *stretta*. Более того, полифоническое развитие в репризе достигает своего пика, что позволяет рассматривать этот раздел как еще один ансамбль *pezzo concertato* и музыкальную кульминацию всей картины. В целом, гранд-финалы «Дона Карлоса» и «Аиды» представляют собой замечательные образцы творческого переосмысления французских традиций итальянским композитором.

Второй раздел Главы 3 — **«В поисках финала. Верди и Бойто»** — посвящен финалам, созданным в сотрудничестве с Арриго Бойто. В одну из самых сильных массовых сцен у Верди превратился во второй редакции «Симона Бокканегры» финал I акта (Палата консулов). Музыкально-драматургическое строение этой картины настолько оригинально и реалистично в своем развитии,

что в нем почти теряются очертания *la solita forma*. Слишком значительны в драматургическом плане первые разделы финала — речь дожа и сцена восстания, слишком нов по своей сути монолог Бокканегры, который переходит в секстет с хором (*pezzo concertato*), слишком необычен заключительный раздел картины — проклятие Паоло — пожалуй, наиболее нестандартный вариант замены *stretta*.

Предельная для Верди симфонизация оперы в «Отелло», где сквозная структура сохраняет актуальность даже в отношении финала III акта — встречи венецианского посольства — который, будучи самостоятельным эпизодом в сюжетном плане, в музыкальном отношении не отделяется от предшествующего развития, сильнее всего сказалась в *pezzo concertato*. Текучесть формы *pezzo concertato*, ставшая 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 он лелеет самые драгоценные плоды своей фантазии и не упускает возможности повторять удачные мотивы по ходу развертывания цепной формы. В «Отелло» этот способ работы с материалом поднимается на новый уровень общей музыкальной организации: любое возвращение уже прозвучавшего материала обусловлено закономерностями драматургии и музыкальной формы, характеризующейся ощутимым влиянием сонатной логики поэмого типа. О чисто музыкальных принципах, определяющих облик *pezzo concertato* «Отелло», свидетельствуют и сквозная структура, в которой нет ни одной «случайной» темы, и драматичное сопряжение двух ведущих тематических идей, 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».

В «Фальстафе» Верди будто возвращается к истокам традиции *finale centrale* — жанру оперы *buffa*. Центральным финалом оперы является вторая картина II акта, в которой впервые собираются вместе все участники действия и вводится хор. Если применять традиционную терминологию *la solita forma* в контексте более чем нетрадиционного финала, получается, что основную часть картины занимает многоэпизодный *tempo d'attacco*. В отношении *la solita forma*

центральный финал «Фальстафа» представляет собой абсолютный переворот, связанный с драматургической функцией *pezzo concertato*. Со времен россиниевских опер *buffa* этот раздел, нередко именуемый «ансамблем оцепенения», представлял собой наиболее статичный эпизод сцены, момент реакции на неожиданное событие. 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 событие, он представляет собой активную его подготовку и нетерпеливое ожидание. Таким образом, с одной стороны, Верди совершает экскурс в итальянскую оперные традиции конца XVIII века, с другой — разрушает одну из самых устойчивых традиций XIX века.

В заключении подводятся итоги исследования.

Творчество Верди вобрало в себя историю становления, развития и постепенного «рассеивания» такого важного музыкально-драматургического атрибута итальянской оперы XIX века, как финал *concertato*. Композитор бережно относился к ставшей традиционной в 1830-е форме 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 более 50 лет — с 1839 по 1893 годы. Выделить единую, поступательную линию эволюции музыкально-драматургической структуры финала *concertato* в операх Верди не представляется возможным — не раз после новаторских решений композитор возвращался к более традиционной модели. Однако не столь заметные при рассмотрении опер одного периода изменения в музыкально-драматургической трактовке центрального финала оказываются почти невероятными, если сопоставлять первые опыты композитора с его последними работами.

Зоной наиболее смелых новаций Верди стал заключительный раздел *la solita forma* — *stretta*. В 1840–1850-е композитор будто намеренно чередует традиционный вариант финала *co stretta* с более свободными решениями, но после 1857 года («Симон Бокканегра», 1-я ред.) окончательно прощается с этим разделом.

Начальный раздел финала тоже можно считать ареной для экспериментов Верди. В финальные сцены Верди нередко включаются достаточно развитые сольные и ансамблевые формы. Наиболее ранним примером может служить первый финал «Эрнани» с каватиной Сильвы. В дальнейшем усложненные структуры начальных разделов характерны для финалов «Макбета» в I и II актах и второго финала «Битвы при Леньяно».

Раздел *pezzo concertato*, где действуют в первую очередь музыкальные принципы организации, претерпел в операх Верди наиболее интересную эволюцию. Причем в данном случае нестандартный подход к решению проблемы *concertato* проявился с первых шагов композитора в оперном жанре. Важнейшими тенденциями *pezzi concertati* вердиевских финалов являются обострение противопоставления контрастных эмоций, достигаемое за счет усложнения фактуры ансамбля, а также усиление мелодического рельефа, когда *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.

В больших финалах сказалась как опора Верди на итальянские формы, так и его обращение к инонациональным, а именно — французским, традициям. Так, гранд-финалы «Дона Карлоса» и «Аиды» со всей отчетливостью включают в себя характерные признаки большой французской оперы.

Центральные финалы опер Верди представляют столь обширный материал, что позволяют проводить классификацию на различных уровнях. Так, в общем плане все финалы можно разделить на сцены, представляющие итог развития акта, и на самостоятельные картины. Что касается лирических разделов, то здесь водораздел пролегает между ансамблями, которые открываются *tutti*, представляя коллективную реакцию на событие, и ансамблями с ведущей ролью солистов. Именно второй тип постепенно будет становиться преобладающим, вплоть до таких явлений, когда *pezzo concertato* вырастает из монолога протагониста («Симон Бокканегра», 2-я ред.). 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 линий становится финал III акта «Отелло».

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 большого финала в последней опере. Финал, метко описанный да Понте как род маленькой оперы, где «любая оперная форма возможна»¹⁸, 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.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Логунова А. А.* К истории создания оперы Верди «Дон Карлос»: «сцена аутодафе» // *Музыковедение*. 2016. № 4. С. 34–38. (0,5 п. л.).
2. *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. (0,5 п. л.).
3. *Логунова А. А.* Оперный финал как музыкально-драматическая структура: *la solita forma* и ее модификации // *Музыковедение*. 2015. № 8. С. 10–17. (0,7 п. л.).
4. *Мурсалова А. А.* «Билли Бадд» Бриттена как хоровая опера // *Opera Musicologica*. 2014. № 4. С. 45–67. (1 п. л.).

¹⁸ Цит. по: *Gossett Ph.* The «Candeur Virginale» of «Tancredi». P. 327.

Прочие публикации:

5. *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 Таганрогского института имени А. П. Чехова / Науч. ред. Карнаухова Т. И. Таганрог: Изд-во Таганорогск. ин-та имени А. П. Чехова, 2017. С. 401–408. (0,3 п. л.).
6. *Логунова А. А.* Пути обновления оперной драматургии в творчестве Дж. Верди: к проблеме финала в операх «Дон Карлос» и «Аида» // Двадцать первая Санкт-Петербургская Ассамблея молодых ученых и специалистов: Сборник тезисов. СПб.: Изд-во СПбГУПТД, 2016. С. 208. (0,2 п. л.).
7. *Логунова А. А.* Вердиана С. Н. Богоявленского // MUSICUS. 2016. № 1 (45). С. 3–8. (0,65 п. л.).
8. *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. (0,2 п. л.).
9. *Логунова А. А.* Душный круг куртизанки и морской простор корсара: вердиевские премьеры в Мариинском // MUSICUS. 2016. № 1 (45). С. 54–57. (0,35 п. л.).
10. *Мурсалова А. А.* Реквием Верди // Реквием Верди: буклет. СПб.: Мариинский театр, 2012. С. 5–6. (0,2 п. л.).
11. *Мурсалова А. А.* В поисках оперного идеала. «Вильям Ратклиф» Кюи — первый опыт Новой русской школы // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам международной научной конференции 9–12 апреля 2012 г. / Науч. ред. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. М.: ГКА им. Маймонида, 2012. С. 301–309. (0,75 п. л.).