

Ирина СУСИДКО

### СТАРИННАЯ ОПЕРА КАК АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Вопрос, который побудил написать эту статью, — место старинной оперы в современной музыкальной теории. Он позволяет затронуть более общую проблему соотношения теоретических концепций, с одной стороны, и накопленных исторической наукой конкретных музыкально-аналитических знаний и фактов — с другой.

Долгое время опера XVII — первой половины XVIII века, как, впрочем, и опера в целом, являлась объектом исключительно исторического музыкознания. Достаточно сказать, что в статье «Анализ» из новейшего издания «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» среди указанных в библиографическом списке 750 книг, диссертаций и статей, опубликованных за последние три десятилетия XX века, всего 13 (то есть менее 2 процентов) в той или иной степени посвящены опере, причем 6 из них — Вагнеру [13]. Сочинения же «старше» моцартовских не затрагиваются вовсе. На самом деле теоретические работы о старинной опере существуют, но, увы, в многостраничном библиографическом списке из авторитетной энциклопедии им не нашлось места.

Иная, на первый взгляд, картина складывается в The New Grove Dictionary of Opera, где также имеется статья «Анализ» [12, с. 116–120]. В ней оперный анализ определен как *специфическая* область музыкознания. Его основные аспекты — это, прежде всего, соотношение в опере трех главных систем: словесной, музыкальной и визуальной, а также, что менее характерно, изучение каждой из этих систем в отдельности, но в русле оперной проблематики. Таким образом, опера в силу своей специфики, фактически, выводится за пределы общей теории музыки и получает свою аналитическую резервацию, из которой ей выбраться очень сложно.

Правомерна ли такая постановка вопроса? И да, и нет. Опера — жанр синтетический и поэтому, безусловно, требует дополнительных исследовательских процедур. Оперные сочинения нельзя анализировать так же, как инструментальные. Но можно поставить вопрос и иначе. Каким образом оперная музыка *сама по себе* вписывается в общие процессы развития музыкального языка, фактуры, формы? Стоит ли она и здесь особняком? Испытывает ли влияние инструментальных жанров или, может быть, сама оказывает такое влияние? На этих вопросах мне и хотелось бы остановиться, имея в виду оперу, прежде всего, итальянскую, которая в XVII—XVIII веках играла в европейском музыкальном театре ведущую роль.

Как понимается эта проблема сегодня? В отечественном музыковедении вплоть до недавнего времени об итальянской опере XVII—XVIII столетий существовали весьма смутные представления. Относительно повезло лишь двум фигурам — К. Монтеверди и Дж.Б. Перголези, да и здесь накопилось немало ошибок, неточностей и заблуждений. Остальная масса — десятки (если не сотни) имен, тысячи произведений российским ученым были практически недоступны. Отсюда — скудные строки в трудах по истории музыки [8], редкие монографии [4; 6], фигура умолчания в аналитических работах и учебниках. Даже в специализированном учебном пособии, посвященном анализу вокальных произведений, старинная опера практически отсутствует, ее заменили упоминания о формах в оратории Генделя и в единственной опере Перселла [1]. В немногочисленных имеющих комплексных исследованиях по истории музыкальной формы опера этой эпохи фактически не затронута, ее заместителем выступают пассионы и кантаты И.С. Баха [7; 10], о XVII же веке и вовсе речь не идет<sup>1</sup>. При всем величии фигуры Баха, мы все же должны признать, что его *вокальная музыка* в вопросе оперных форм если и отражает какие-либо общие тенденции, то весьма косвенно: она занимала маргинальное положение в европейском масштабе и никак не повлияла на объективную логику становления и развития музыкальной формы в этой области.

Карл Дальхауз, давая общую музыкально-историческую характеристику XVIII века, подчеркнул: «Многие не знают и не хотят знать того, что важнейшим институтом в это время была итальянская придворная опера, которая распространилась от Неаполя и Мадрида до Санкт-Петербурга и от Лондона до Вены. ... Если следовать культурно-историческим критериям, то это ее век, а не эпоха Баха, Гайдна и Моцарта. Говоря о музыкальной эстетике, нужно понимать, что в отличие от XIX века, первичной должна считаться не чистая, абсолютная инструментальная музыка (как сказал бы Ганслик), а опера, в первую очередь опера *seria*» [14, с. 4]. Иными словами, по мнению выдающегося немецкого теоретика, точкой отсчета для оценки стилевых и музыкально-аналитических наблюдений над музыкой XVIII века должны быть критерии, так или иначе связанные с оперой. Дальхауз указывает также хронологические рамки, в которых итальянская опера *seria* получила абсолютное господство, определяла облик европейской музыки и составляла некое музыкальное эсперанто практически для всех стран, — это полвека между 1720-ми и 1770-ми годами. Действительно, в это время создавалось такое количество оперных партитур, которое сегодня кажется абсолютно невероятным. Только в одной Венеции на протяжении 10 лет (в 1720-е годы) было поставлено около 180 опер, ежегодно же в Европе исполнялось более сотни новых музыкально-театральных сочинений. Учитывая такое широчайшее распространение оперного жанра, вряд ли правомерно обходить его вниманием, говоря об общих процессах в формообразовании.

Итак, что можно скорректировать в теории музыкальной формы XVIII века, если из нее не исключать итальянскую оперу, как это до сих пор происходило,

<sup>1</sup> В последнее время появился ряд исследований, в которых итальянская опера XVII—XVIII веков и ее отдельные компоненты стали предметом специального рассмотрения [2; 3; 9].

а, напротив, учесть ее особенности, осмыслить ее не как любопытный исторический феномен, а как музыкально-аналитический объект? Остановимся на нескольких моментах.

Первый — это соотношение арии и других инструментальных жанров. В небольшом фрагменте из парижского письма Моцарта к отцу от 14 мая 1778 года речь идет о занятиях с дочерью герцога де Гина: «По желанию отца она [дочь — И.С.] не должна научиться писать крупные композиции — никаких опер, арий, концертов, симфоний, только сонаты для своего инструмента» [16, с. 357]. Как видно, в перечислении жанров, распространенных в его время, Моцарт выстраивает определенную иерархию. То, что опера занимает в ней вершинное место, не требует особых комментариев. На втором же месте, опережая и концерт, и симфонию, стоит ария. Большая итальянская ария действительно представляла собой сложную организованную форму, требовавшую от композитора немалого умения и опыта. Сразу после нее Моцарт упоминает концерт. Такой порядок представляется не случайным.

Ритуальный принцип, то есть чередование оркестрового *tutti* и тематически связанного с ним *solo*, в арии сложился гораздо раньше, нежели в концерте. Именно ария стала импульсом, приведшим, в конечном счете, к появлению барочной концертной формы. Эту мысль одним из первых сформулировал Альфред Эйнштейн в 1940-е годы в своей монографии о Моцарте, правда, высказал ее мимоходом [11, с. 339–340]. Но на сегодняшний день (по крайней мере, в немецком музыковедении) она принята безоговорочно. Поэтому совершенно правомерно в известном учебнике Клеменса Кюна «*Formenlehre der Musik*», который выдержал уже 8 изданий и разошелся тиражом в 40 тысяч экземпляров, концертную форму рассматривают сразу же после арии *da capo* — словно в точном соответствии с порядком, в котором их называл Моцарт [15].

Арии суждено было еще раз сыграть решающую роль в судьбе концертного жанра, о чем, кстати, Эйнштейн не пишет: уже в классическую эпоху она легла в основу так называемой сонатной формы с двойной экспозицией и придала сонатным *allegri* должный размах. Простое сопоставление протяженности оригинальных клавирных концертов Моцарта с сочинениями его предшественников, например, с концертами И.К. Баха, показывает, что первые части в них гораздо более развернуты и разработаны. То, как трактована у Моцарта сольная партия, какие пропорции имеет форма, как изложены и развиты темы, как соотносятся оркестровые и сольные разделы, не имеет аналогов в современной инструментальной практике. Зато имеет несомненное сходство со структурой и масштабами монументальных арий в ранних итальянских операх самого же Моцарта. Иногда — вплоть до буквальных совпадений в количестве тактов, местоположении каденции, принципах организации отдельных разделов. Один из показательных примеров — первая часть клавирного концерта Моцарта KV 175 (1773), которая имеет сходство с большой героической арией Юнии «*Ah se il crudel periglio*» из написанной в 1772 году оперы «Луций Сулла» (II акт, № 11):

Экспозиция    разработка    реприза

	Tutti	solo	Tutti		Solo	Cadenza	Tutti
Ария	33 т.	72 т.	14 т.	21 т.	76 т.	В 217 т.	9 т.
1 ч.	32 т.	62 т.	17 т.	47 т.	60 т.	В 219 т.	19 т.

Начальные разделы и в арии, и в концерте представляют собой двойную сонатную экспозицию (в оркестровом ритурнеле — однотональную, в сольной части — с переходом в доминанту). Главные партии в обоих случаях вместе с ходом в ритурнеле содержат шесть плотно «пригнанных» друг к другу мотивов. И хотя прямого интонационного сходства между арией и концертом нет, обе партии сделаны из одного и того же «строительного материала» — начальные активно-наступательные мотивы, более мягкие ответные, «колоратура» и бравурный отыгрыш. Дальше композиция также разворачивается сходным образом, хотя и с поправкой на особенности жанра. Разработка в арии лаконичнее, зато экспозиция и реприза — длиннее, чем в концерте. Но важны не эти отличия, а близость основной идеи. Поданный в оркестровом tutti тематический материал в сольном разделе изложен масштабнее, с более интенсивным развитием. Появляются роскошные связки, заполненные виртуозными пассажами, новые мелодические идеи — словно новые «побеги» формируют великолепную крону дерева. Такой «прирост» сольных частей по сравнению с туттийными — отличительная черта и итальянской арии, и моцартовского концерта.

Старинной арии нужно воздать должное еще по нескольким причинам. Реприза *da saro*, которая постепенно формировалась в недрах строфических форм, утвердилась в опере в 80-е годы XVII века, а к началу первого десятилетия века XVIII стала нормой, практически, вытеснив все остальные структуры. Это было самое раннее проявление принципа репризности. Лишь спустя десятилетия композиторы почувствовали необходимость использовать этот принцип в инструментальных жанрах. Причина такого положения дел хорошо понятна всякому, кто интересовался историей оперы. Конец XVII века — время, когда в арии формировалась концепция масштабного, полновесного воплощения аффекта. Она была тесно связана с ростом исполнительского мастерства певцов, с появлением виртуозов. Реприза *da saro* отражала новые тенденции в полной мере: с одной стороны, повторение начального раздела увеличивало размер арии и повышало вес главного аффекта, с другой — оно несло в себе дополнительный заряд концертности, давало возможность исполнителю продемонстрировать свое искусство импровизации.

Еще одна заслуга арии *da saro* — это массовое тиражирование тонального плана (Т–D — неТ–Т), который станет характерным для старинной двухчастной и старинной сонатной формы. И, наконец, в недрах арии *da saro* раньше, чем в инструментальной музыке, возникли тематические контрасты. Формы *da saro* с контрастными серединами стали появляться уже в 1700-е годы, когда инструментальная музыка в основном еще сохраняла типичную для барокко тематическую однородность.

Но, пожалуй, самым парадоксальным кажется соотношение итальянской арии и сонатной формы. По наблюдениям исследователей, раннеклассическая сонатная форма с двумя самостоятельными, функционально разграниченными партиями и темами в полный голос заявила о себе впервые тоже не в инструментальной музыке, а в арии. Так, например, первая часть *da capo* в арии Семирамиды «*Tradita, sprezzata*» из «Узнанной Семирамиды» Л. Винчи (1726) оформлена как старинная сонатная форма с контрастными темами и ясным членением на главную и побочно-заключительную партии<sup>1</sup>. В это время инструментальная музыка еще не знала таких ясно очерченных битематических сонатных структур.

На первый взгляд, причину следует искать в поэтическом тексте. Действительно, импульсом для создания такого контраста может стать наличие двух разных аффектов в первой строфе стихотворения, которое традиционно является основой первой части *da capo*. Контраст в этом случае можно объяснить строфическим принципом, господствовавшим в итальянской арии на протяжении долгого времени и органически присущем любой вокальной музыке. Конечно, роль поэтического текста преуменьшать нельзя. Но нельзя забывать также и о том, что в 1720-е годы он приобрел в итальянской опере *seria* стандартизированную форму: два четверостишья, каждое из которых воплощает один аффект или одну сентенцию:

	I часть		II часть	
Текст	1 строфа	1 строфа	2 строфа	Da capo
Музыка	a	a1	b	Da capo

Исключения были крайне редки, они подталкивали композиторов к нестандартным решениям. В арии Семирамиды ничего подобного не наблюдается:

Tradita, sprezzata, che piango, che parlo?	Преданная, униженная, о чем плачу, что говорю?
Se pieno d'orgoglio non crede il dolor?	Кто полон гордыни, не верит в страданье?
Che possa provarlo quell'anima ingrata,	Пусть испытает это та неблагодарная душа,
Quell'petto di scoglio, quell'barbaro cor.	Та каменная грудь, то жесткое сердце.

Этот поэтический текст, в принципе, допускает музыкальный контраст, но вовсе не делает его обязательным. Две последние строки разъясняют, продолжают аффект и мысль, заданные вначале. Таким образом, решение Винчи прямо не продиктовано текстом и имеет собственно музыкальное обоснование<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Впервые на этот пример указал Р. Штром [17, с. 64–65].

<sup>2</sup> Никола Порпора в своей «Узнанной Семирамиде» (1729) на этот текст пишет арию с однородными в тематическом отношении крайними частями, оформленными, впрочем, как старинная соната с оригинальным и необычным соотношением слов и музыки: 1 строка — ГП, 2 строка — ПП, 3-4 строки — разработка, 1-2 строка — связка на материале ГП, 3-4 — реприза ПП. Нужно заметить, что и в этом случае принцип «привязки» музыки к тексту нарушен. Побочная тема в экспозиции звучит с одними словами, в репризе — с другими.

G. P.  
Tra - di - ta, sprezza - ta, che pian - go, che par - lo? se pie - no d'orgoglio non cre - de il do -

lor. P. P.  
Nò, non cre - de il do - lor. Che pos - sa pro - var - lo quell' a - nima in - gra - ta,

В 1730-е годы такие битематические старинные сонатные формы в рамках *da saro* стали встречаться весьма часто — и в опере *seria*, и в интермеццо. В 1750-е годы начали появляться арии *da saro*, в которых крайние части написаны в полной сонатной форме, с тональной и тематической репризой, а спустя еще двадцать лет, в 1770-е, повсеместное распространение получили арии, написанные в сонатной форме с эпизодом:

	I часть		II часть	III часть	
Текст	1-2 строки	3-4 строки	5-8 строки	1-2 строки	3-4 строки
Музыка	a	a'	B	a''	a'''
Тон. план	T - D	D	тон. неуст.	T	T

Так что вряд ли стоит считать, что, например, Моцарт, который активно использовал сонатную форму в своих ранних операх, включая «Идоменея», отталкивался в этом случае от своего опыта в инструментальных жанрах — а такие выводы мне приходилось слышать неоднократно. Его арии были не калькой с инструментальных образцов, а, напротив, соответствовали *стандартам*, уже утвердившимся в итальянской опере.

Последний аргумент, который стоит упомянуть, — это роль старинной итальянской оперы в формировании классического музыкального тематизма. Проблема эта для нашего отечественного музыковедения не нова. Всем хорошо известен труд В. Конен «Театр и симфония», в котором речь как раз и идет о становлении интонационного словаря инструментальной музыки венских классиков [5]. Сегодня, когда появилась возможность, слышать, изучать итальянскую оперу в таком объеме, о котором ученый в 70-е годы прошлого века не мог и мечтать, целый ряд положений этой книги нуждается в критических комментариях, однако в целом концепция Конен не утратила своего теоретического значения.

Мне хочется лишь добавить, что мелодико-интонационными пересечениями оперы и инструментальной музыки дело не ограничивается. Многие качества, которые мы традиционно связываем с классическим стилем — и гомофонно-гармонический склад, и метрическая периодичность, и более редкая, чем в эпоху барокко, смена гармонических функций, и мотивная дробность — все это уже есть в итальянской опере 20-годов XVIII века. В англо- и немецкоязычной литературе связь оперы и инструментальной классической

музыки рассматривается именно так — широко, с учетом и музыкально-языковых топов, и синтаксиса, и общих структурных закономерностей.

Таким образом, можно утверждать, что сегодня отечественная аналитическая наука, в том числе и наука о музыкальной форме, переживает такой период, который можно обозначить как *расширение горизонтов*. Во многом это связано с новыми информационными условиями, в которых мы сегодня живем. На смену узко очерченному кругу аналитических методов приходит методологический плюрализм, сочетаются старые и новые подходы, отечественные и выработанные зарубежной наукой. «Линнеевский», классификационный модус в рассмотрении форм в ту или иную эпоху постепенно дополняется «дарвиновским», эволюционно-генетическим. Расширяется и круг музыкальных явлений, которые попадают в орбиту теоретического освоения. В первую очередь раздвигаются хронологические рамки.

Старинной опере в данном контексте пока повезло меньше других жанров. Она — несмотря на весьма высокий статус в музыкальной культуре своего времени — в отечественной науке пока чаще всего остается вне поля зрения. В результате возникают искривления в понимании того, как формировался и развивался ряд основополагающих принципов классического музыкального формообразования. Даже немецкая наука уже полвека, как простилась, хотя и не без труда, с «гермоцентризмом» в оценке музыкальной культуры XVIII века — и в истории, и в теории, признав за Италией роль лидирующей европейской традиции. Двигается в эту сторону и наша отечественная история музыки, тем более что в последние годы многие материалы, которые, как казалось ранее, были навечно похоронены в архивах, сегодня публикуются, появляются на общедоступных сайтах и в Интернет-библиотеках. Хотелось бы, чтобы такой поворот произошел и в сфере музыкального анализа. Пример старинной оперы показывает, как конкретные исторические наблюдения могут помочь аналитической науке. Они дают возможность не только дополнить, но и существенно скорректировать представление о генезисе, формировании и эволюции барочной и классической формы. Все это еще раз доказывает, что постоянные корреляции между историей и теорией не только плодотворны, но и насущно необходимы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. — Л.: Музыка, 1988. — 349 с.
2. Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. — М.: Композитор, 2005. — 279 с.
3. Емцова О. Венецианская опера 1640–1670-х годов: поэтика жанра. Дисс. ... канд. иск. — М., 2005. — 266 с.
4. Конен В. Монтеверди. — М.: Советский композитор, 1971. — 324 с.
5. Конен В. Театр и симфония. — М.: Музыка, 1975. — 375 с. — 165 с.
6. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера. — М.: Музыка, 1981.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. — М.: Композитор, 2003. — 312 с.
8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. — М.: Музыка, 1982. — 696 с.

9. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. — М., 1998. — 440 с.; Ч. 2: Эпоха Метастазиио. — М.: Классика-XXI, 2004. — 768 с.
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. — СПб.: Лань, 1999. — 496 с.
11. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Классика-XXI, 2007. — 488 с.
12. Abbate C. Analysis // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. — London: Macmillan, 1992. — P. 120.
13. Bent I.D., Pople A. Analysis // The New Grove Dictionary, электронная версия.
14. Dahlhaus C. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5. — Laaber: Laaber-Verlag, 1985. — 434 S.
15. Kühn C. Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1987. — 299 S.
16. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd. II. Kassel: Bärenreiter, 2005.
17. Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Settecento. 2 Bde. Köln: Volk, 1976.



## СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи  
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»  
Подписной индекс — **42703**