

**И.П. Сусидко**

## **СТАРИННАЯ ОПЕРА КАК АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ<sup>1</sup>**

Вопрос, который побудил написать эту статью, — место старинной оперы в современной музыкальной теории. Он позволяет затронуть более общую проблему — о соотношении 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%) в той или иной степени посвящены опере, причем 6 из них — Вагнеру<sup>2</sup>. Сочинения же «старше» моцартовских не затрагиваются вовсе. На самом деле теоретические работы о старинной опере существуют, но в многостраничном библиографическом списке крупнейшей музыкальной англоязычной энциклопедии им просто не нашлось места.

Иная, на первый взгляд, картина складывается в «The New Grove Dictionary of Opera», где также имеется статья «Анализ»<sup>3</sup>. В ней оперный анализ определен как *специфическая* область музыкознания. Его основные аспекты — это, прежде всего,

---

<sup>1</sup> Статья впервые была опубликована в журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (2012, № 1, с. 22–29). См. электронную версию статьи: URL: <http://uz.gnesin-academy.ru/archive/release1.pdf>

<sup>2</sup> Bent I.D., Pople A. Analysis // Grove Music Online: электрон. ресурс. Режим доступа: URL: [http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo)

<sup>3</sup> Abbate C. Analysis // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 Vol. London; New York, 1992. Vol. 1. P. 116–120.

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 образует 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 влияния 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 музыкознании вплоть до недавнего времени об итальянской опере XVII–XVIII веков 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 партитур — десятки (если не сотни) имен, тысячи произведений — российским ученым была практически недоступна. Отсюда — скудные строки в трудах по истории музыки<sup>4</sup>, редкие монографии<sup>5</sup>, фигура умолчания в аналитических работах и учебниках. Даже в специализированном учебном пособии, посвященном анализу вокальных произведений, собственно старинная опера практически отсутствует, ее заменили упоминания о формах в оратории Генделя и в опере Пёрселла<sup>6</sup>. В немногочисленных имеющихся комплексных исследованиях музыкальной формы, в которых исторический аспект играет важную роль, опера этой эпохи фактически не затронута, ее заместителем

---

<sup>4</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для теорет.-композит. фак. муз. вузов. В 2 т. Т. 2. XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1982.

<sup>5</sup> Конен В. Клаудио Монтеверди. М., 1971; Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. Л., 1981.

<sup>6</sup> Анализ вокальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов / сост. Е.А. Ручьевская и др. Л., 1988.

выступают пассионы и кантаты И.С. Баха<sup>7</sup>, о XVII же веке и вовсе речь не идет<sup>8</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*»<sup>9</sup>. 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 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.

---

<sup>7</sup> Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998; Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб., 1999.

<sup>8</sup> В последнее время появился ряд исследований, в которых итальянская опера XVII–XVIII веков и ее отдельные компоненты стали предметом специального рассмотрения. См.: Бочаров Ю. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М., 1998; *Его же*. Увертюра в эпоху барокко. М., 2005; Емцова О. Венецианская опера 1640–1670-х годов: поэтика жанра: дис. ... канд. иск. М., 2005; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 1. Под знаком Аркадии. М., 1998; Ч. 2. Эпоха Метастазии. М., 2004.

<sup>9</sup> Dahlhaus C. [Einleitung] // Die Musik des 18. Jahrhunderts / Hrsg. von C. Dahlhaus. Laaber, 1985. S. 4. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft / Hrsg. von C. Dahlhaus; Fortgef. von H. Danuser; Bd. 5).

Итак, что можно скорректировать в теории музыкальной формы XVIII века, если из нее не исключать итальянскую оперу, как это до сих пор происходило, 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»<sup>10</sup>. 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 сложно 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 она и стала импульсом, приведшим, в конечном счете, к появлению барочной концертной формы. Эту мысль одним из первых сформулировал Альфред Эйнштейн в 1940-е годы своей монографии о Моцарте, правда, высказал ее мимоходом<sup>11</sup>. Но на сегодняшний день — по крайней мере, в немецком музыковедении — она принята безоговорочно. Поэтому совершенно правомерно в известном учебнике музыкальной формы Клеменса Кюна, 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<sup>12</sup>.

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 сонатной формы с двойной экспозицией и придала сонатным *allegri* должный размах. Простое сопоставление протяженности оригинальных клавирных концертов Моцарта с

<sup>10</sup> *Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. In 7 Bd. Bd. 2 / Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel; Basel, 2005. S. 357.*

<sup>11</sup> *Эйнштейн А. Моцарт = Mozart: личность, творчество. М., 2007. С. 339–340.*

<sup>12</sup> *Kühn C. Formenlehre der Musik. Kassel; München, 1987.*

сочинениями его предшественников, например, с концертами И.К. Баха, показывает, что первые части в моцартовских концертах 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 примеров — первая часть клавирного концерта Моцарта KV 175 (1773), которая имеет сходство с большой героической арией Юнии «Ah se il crudel periglio» из моцартовской оперы «Луций Сулла» (1772, II акт, № 11):

	Экспозиция		Разработка		Реприза		
	Tutti	Solo	Tutti		Solo	Cadenza	Tutti
Ария	33 т.	72 т.	14 т.	21 т.	76 т.	B 217 т.	9 т.
1 часть	32 т.	62 т.	17 т.	47 т.	60 т.	B 219 т.	19 т.

Начальные разделы и в арии, и в концерте представляют собой двойную сонатную экспозицию (в оркестровом ригурнеле однотональную, в сольной части — с переходом в доминанту). Главные партии в обоих случаях вместе с ходом в ригурнеле 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, утверди-

лась в опере в 80-е годы XVII века, а к началу первого десятилетия XVIII века 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 понятно 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 capo* 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 capo* — это массовое тиражирование тонального плана (T–D — не T–T), который станет характерным для старинной двухчастной и старинной сонатной формы. И, наконец, в недрах арии *da capo* раньше, чем в инструментальной музыке, появились тематические контрасты. Формы *da capo* с контрастными серединами стали появляться уже в 1700-е годы, когда инструментальная музыка все 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 оперы «Узнанная Семирамида» Л. Винчи (1726) оформлена как старинная сонатная форма с контрастными темами и ясным членением на главную и побочно-заключительную партии<sup>13</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

---

<sup>13</sup> Впервые на этот пример указал Р. Штром. См.: *Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Settecento*. In 2 Bd. Bd. 1. Köln, 1976. S. 64–65.

da capo. Контраст в этом случае можно объяснить строфическим принципом, господствовавшим в итальянской арии на протяжении долгого времени и органически присущим любой вокальной музыке. Конечно, роль поэтического текста преуменьшать нельзя. Но нельзя забывать также и то, что в 1720-е годы он приобрел в итальянской опере *seria* стандартизированную форму: два четверостишия, каждое из которых воплощает один аффект или одну сентенцию:

I часть		II часть		
Текст	строфа	строфа	строфа	Da capo
Музыка	a	a <sup>1</sup>	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>14</sup>:

Л. Винчи. «Узнанная Семирамида». Ария Семирамиды

<sup>14</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: строка 1 — ГП, строка 2 — ПП, строки 3–4 — разработка, строка 1–2 — 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.

В 1730-е годы такие битематические старинные сонатные формы в рамках *da capo* стали встречаться весьма часто — и в опере *seria*, и в интермеццо. В 1750-е годы начали появляться арии *da capo*, в которых крайние части были 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 вместо разработки:

	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 <sup>1</sup>	B	a <sup>2</sup>	a <sup>3</sup>
Тональный 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 «Идоменей», 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, — 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<sup>15</sup>. 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, ее концепция 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-х годов XVIII века. В англо- и немецкоязычной литературе связь оперы и инструментальной

<sup>15</sup> Конен В.Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1968.



классической музыки рассматривается именно так — широко, когда учитываются и музыкально-языковые топосы, и синтаксис, и общие структурные закономерности.

Таким образом, можно заключить, 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 свой 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 «германоцентризмом» 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.