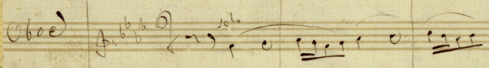


А. А. Логунова

Строение сцены
в итальянской опере
XIX века:

la solita forma

на примере финалов
опер Верди «Набукко»,
«Макбет», «Травиата»,
«Дон Карлос»,
«Отелло»



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра истории зарубежной музыки

А. А. Логунова

*Строение сцены
в итальянской опере XIX века:
la solita forma*

*на примере финалов опер Верди
«Набукко», «Макбет», «Травиата»,
«Дон Карлос», «Отелло»*

Учебное пособие

Санкт-Петербург
Саратов
2023

УДК 782
ББК 85.317
Л 69

Логунова А. А. Строение сцены в итальянской опере XIX века: la solita forma
Л 69 на примере финалов опер Верди «Набукко», «Макбет», «Травиата», «Дон Карлос», «Отелло»: учебное пособие / А. А. Логунова; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра истории зарубежной музыки. — Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2023. — 92 с. ISBN 978-5-00207-348-1. EDN FLNBGC

В учебном пособии рассматриваются общие закономерности строения сцены в итальянской опере первой половины XIX века в проекции на финалы актов, а также специфика претворения этих принципов в оперном творчестве Верди. Издание адресовано в первую очередь студентам музыкаловедческих, дирижерских и вокальных факультетов музыкальных вузов.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент Н. А. БРАГИНСКАЯ
доктор искусствоведения, профессор Н. И. ДЕГТЯРЕВА

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

В оформлении обложки использованы материалы из собрания Archivio Storico Ricordi: портрет Дж. Верди работы Д. Паолоцци (Dante Paolocci, 1886), эскиз декораций 2-й сцены I акта оперы «Макбет» работы Дж. Маньяни (Girolamo Magnani, [1874]) и фрагмент автографа первой страницы партитуры оперы «Макбет» (1847).

Автор выражает благодарность руководству Archivio Storico Ricordi и лично его директору П. Ледде (Pierluigi Ledda) за предоставленные материалы.

ISBN 978-5-00207-348-1

© Логунова А. А., 2023
© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Оглавление

Предисловие	4
<i>Finale centrale</i> : истоки	6
<i>La solita forma</i>	10
«Набукко»	23
«Макбет»	30
«Травиата»	45
«Дон Карлос»	50
«Отелло»	63
<i>La solita forma</i> в финалах опер Верди: общие наблюдения	81
Литература	86
Приложение. <i>Finali centrali</i> в операх Верди (классификация)	90

Предисловие

Джузеппе Верди, приверженец не революционного, а эволюционного пути обновления оперного жанра, всегда сохранял связь с национальными традициями, в том числе в области оперных форм. В первые десятилетия XIX века композиционной единицей итальянской оперы становится сложносоставная сцена, а к тому времени, когда Верди начинал свой композиторский путь, в современной ему оперной практике уже утвердились негласные правила строения таких сцен — сольных (арий и ансамблей) и массовых (интродукций и финалов). Проблема преодоления структурных стереотипов, закрепившихся в сознании аудитории и музыкантов-исполнителей, постоянно занимала Верди, и все его наследие может рассматриваться как единый процесс освобождения от власти композиционных шаблонов. Высветить этапы постепенного преобразования оперных форм в операх Верди, постичь таинство творческого переосмысления наследия прошлого на разных композиционных уровнях — задача важная, но невыполнимая в рамках небольшого учебного пособия. Поэтому представляется целесообразным ограничиться одним типом оперной сцены, а именно — финалом, поэтапно проследив его модификации в операх разных периодов.

Само понятие «финал» в значении завершающей части крупной формы получает широкое распространение в XVIII веке — как в вокальной, так и в инструментальной музыке¹. При этом в опере под финалом не обязательно понимается заключение всего произведения — такой статус может получать сцена, венчающая любой акт, начиная с первого, т. е. в опере может быть несколько финалов. В итальян-

¹ Так, в 1760-е термин фигурирует в опере Галуппи «Всеобщий любимец» (1761) и в Фортепианном трио Гайдна F-dur (1769). См.: *Tilmouth M. Finale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vols. Vol. 8 / ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. New York, 2001. P. 818.

ской опере конца XVIII — начала XIX века наряду с заключительным финалом (*finale ultimo*) в ранг обязательной сцены был возведен финал одного из актов в середине оперы, так называемый центральный финал (*finale centrale*), которому и посвящено настоящее учебное пособие. Центральный финал — замыкающая любой (кроме последнего) оперный акт кульминационная массовая сцена, представляющая столкновение противоборствующих сторон. Как правило, финальная сцена включает масштабную церемонию, так что задействованным оказывается весь исполнительский состав. *Finale centrale* — настоящее «сердце» оперы, зачастую он дает представление о сути драматического, а иногда и интонационного сюжета, потому обзор таких финалов с анализом их музыкально-драматургической формы² может служить своеобразным путеводителем по операм Верди.

² Музыкальная драматургия, согласно определению Е. А. Ручьевской, есть «воплощенный в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.». Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л., 1988. С. 319.

Finale centrale: истоки

Два важнейших признака показательны для структуры центральных финалов романтической оперы в целом и опер Верди в частности:

- опора на контрастно-составную форму,
- наличие в качестве одного из ее разделов ансамбля солистов (в медленном или умеренном темпе), образующего лирическую кульминацию всей сцены.

Оба этих признака восходят к жанрам XVIII века. Во многом центральные финалы романтической оперы являются наследниками «полуфиналов»³ комической оперы XVIII века — достаточно вспомнить «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана». Недаром Лоренцо да Понте описывал финалы оперы *buffa* как «...род самостоятельной маленькой комедии или оперетты», где «речитативы исключены... все поют; и любая вокальная форма возможна»⁴. Если в опере *seria* резюмирующая функция и в пределах одной сцены, и в масштабах целого акта закрепились за арией, то уже в «Танче» Якопо Мелани (1657), одной из первых комических опер, особым образом подчеркивается заключение каждого действия⁵. Постепенно в комической опере функцией итогового обобщения наделяются ансамблевые сцены в конце

³ Данько Л. Г. Типология комической оперы XX века // Данько Л. Г. Константы музыки. Очерки. Статьи / ред.-сост. Н. Ю. Катанова. СПб., 2011. С. 100.

⁴ Цит. по: Gossett P. The «Candeur Virginale» of «Tancredi» // The Musical Times. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–327.

⁵ 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 П. В. «Танча» Я. Мелани и Дж. Я. Монильи: первый флорентийский опыт комической оперы // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 16. Так, задолго до рождения оперы *buffa* формируется традиция активизировать сценическое действие в конце акта.

актов⁶. 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»⁷. Решающая роль в утверждении большой ансамблевой сцены финала принадлежала первоначально не столько композитору, сколько либреттисту, которым стал Карло Гольдони. Именно он, как свидетельствовал Гаспаро Гоцци⁸, «мог назвать себя первым изобретателем завершений актов со всей новизной увлекательного и разнообразного действия»⁹. В «Аркадии на Бренте» («L'Arcadia in Brenta»), написанной в 1749 году для Бальдассаре Галуппи и ознаменовавшей начало их долгого совместного творчества, различимы все атрибуты новой формы. Новаторский финал предопределялся самим сюжетом, включающим ситуацию «театр в театре»: в финале II акта пять героев в костюмах персонажей 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.

Для цепных финалов не существовало единого правила построения, основным принципом было чередование разделов «активных», в которых происходило продвижение сюжета, и «экспрессивных» («рефлексивных»), представлявших эмоциональную реакцию на события¹⁰.

⁶ В «Девушках на галере» Леонардо Винчи («Li Zite 'ngalera», 1722) II акт завершается квинтетом, причем композитор предваряет его ремаркой «siegue il finale» — свидетельство того, что ансамбль осознается как финал действия. См.: Луцкер П. В., Сусидко И. И. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазии. М., 2004. С. 152–153.

⁷ Dent E. J. Ensembles and Finales in 18th Century Italian Opera // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1910. 11. Jahrg. H. 4. P. 543.

⁸ Брат Карло Гоцци, главного соперника Гольдони.

⁹ Цит. по: Kimbell D. R. B. Italian Opera. Cambridge, 1994. P. 328.

¹⁰ Подробнее о музыкально-драматургических «циклах» внутри финалов см.: Platoff J. Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale // Journal of Musicology. Vol. 7. 1989. № 2. P. 191–230.

Однако центральные финалы романтической оперы, имеющие более определенный драматургический рельеф, предполагают в чередовании фаз активных и рефлексивных определенную доминанту, полную остановку «внешнего» плана действия и погружение в лирическое переживание — т. н. «ансамбль оцепенения» или «ансамбль изумления». Эффект застывшего мгновения в кульминационном лирическом ансамбле восходит к балетной пантомиме Жан-Жоржа Новерра¹¹ и драматургии Мишель-Жана Седена, через которого «ансамбли изумления» проникли во французскую «оперу спасения»¹². В 1760-е Новерр работал при дворе графа Вюртембергского с композитором Никколо Йоммелли и либреттистом Маттиа Вераци. Благодаря такому сотрудничеству «картины изумления» проникли в оперу *seria*¹³, и только в 1780-е — в оперу *buffa*. В опере *seria* примеры разработанных центральных финалов представляют произведения авторов переходного периода — Никколо Дзингарелли, Симона Майра, Пьетро Джене-рала и др.¹⁴

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. В 1820–1830-е годы сложился ряд характерных признаков такого финала в серьезной опере:

¹¹ В «Ясоне и Медее» (1763) при неожиданном появлении Медеи в разгар свадебного торжества Креуза, Креонт и Ясон застывают с жестами, выражающими различные эмоции. См.: *Russo P. All origini del «quadro di stupore» // Il Saggiatore musicale. Vol. 15. 2008. № 1. P. 41.*

¹² См. подробнее о термине: *Коровина А. Ф. Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. С. 56–58.*

¹³ Как указывает П. Росси, одним из первых образцов оперы *seria* с разработанным финалом акта стал «Фаэтон» — спектакль, созданный Йоммелли, Вераци и Новерром в 1768 г. См.: *Russo P. All origini del «quadro di stupore». P. 44.*

¹⁴ См.: *Carnini D. L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale. Pavia-Cremona. Dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, 2007; 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.*

Finale centrale: истоки

- участие главных действующих лиц;
- стремительные повороты в развитии сюжета (разоблачения, открытие тайных фактов, неожиданное появление персонажей);
- ситуация праздника (свадьба, помолвка, торжественная встреча) или публичной церемонии (коронация, суд, казнь, государственный совет).

La solita forma в финалах опер Верди: общие наблюдения

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 переключек между *tempo d'attacco* 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-м композитор предпринимает свой первый эксперимент, завершая второй финал «Набукко» не общей *stretta*, а развернутым соло главного героя. Именно заключительный раздел *la solita forma* станет для композитора зоной наиболее смелых новаций. Процесс обновления структуры 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-го («Симон Бокканегра», 1-я ред.) окончательно прощается с этим разделом. 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»).

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, что провоцировало гром аплодисментов в конце акта. Новаторские решения созревали в творчестве Верди постепенно: композитор обращается к смелым 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, в частности, расширяет первый раздел 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. 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 невиданные 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 раз-

дел, где действуют в первую очередь музыкальные принципы организации, претерпел наиболее интересную эволюцию в операх Верди. Причем в данном случае нестандартный подход 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», II акт), гораздо чаще в финалах его опер возникали иные варианты музыкальной организации лирического ансамбля. Уже в первой опере Верди, «Оберто, граф ди Сан-Бонифаччо», 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 строфической формы, господствовавшей в *pezzi 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 центральном 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 прораствание важнейшей темы первого финала «Макбета» на протяжении всего акта, и предвосхищение лирических тем заключительных финалов в *pezzi 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. Нередко именно в финальных сценах оказывается заметной интенсивная мотивная работа как проявление идеи симфонизации оперы, связываемой с немецкой традицией.

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 (не отделенные от предшествующего развития сменой декораций), и самостоятельные картины. Если обратиться к отдельным составляющим финалов, то на уровне *pezzo concertato* 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.).

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 создает финал с *pezzo concertato* (2-я картина II акта), но при этом будто возвращается к истокам, к жанру, в котором столетием ранее сфор-

мировался 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 развязки¹⁹¹. В «Фальстафе» композитор, не без ностальгии, подвел итог истории развития такой неотъемлемой части итальянской оперы XIX века, как *finale centrale*.

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», *finale centrale* 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 — например, «стретто-финал» (1-я картина III акта) «Похождений повесы» Стравинского и «Бал у губернатора» (II акт) в «Мертвых душах» Щедрина.

¹⁹¹ Началом *pezzo concertato* (Andante, от слов «Se t'agguanto!») становится момент, когда Форд и Кайюс, услышав шум за ширмой, полагают, что нашли Фальстафа.

Литература

1. *Богоявленский С. Н.* Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л. : Музыка, 1964. С. 109–170.
2. *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).
3. *Богоявленский С. Н.* Что нужно знать об опере «Отелло». Л. : ГАТОБ, 1933. 88 с.
4. *Браун Л.* Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 45–48.
5. *Верди Дж.* Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. М. : Музыка, 1959. 647 с.
6. *Верди Дж.* Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л. : Музыка, 1973. 352 с.
7. *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.
8. *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.
9. *Дегтярева Н. И.* «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия. СПб. : Скифия-принт, 2015. 51 с.
10. *Дегтярева Н. И.* Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 54–60.
11. *Дегтярева Н. И.* О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). С. 62–74.
12. *Кенигсберг А. К.* Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. СПб. : СПбГПУ, 2012. 277 с.
13. *Кенигсберг А. К.* Трактовка библейских сюжетов в итальянской опере XIX века // А. К. Кенигсберг. Каприччио : сб. статей. СПб. : СПбГК, 2011. С. 133–145.

14. Кенигсберг А. К. О вторых редакциях опер Верди // А. К. Кенигсберг. Каприччио: сб. статей. СПб.: СПбГК, 2011. С. 213–241.
15. Коровина А. Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.
16. Логунова А. А. *Finali centrali* в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко / Рос. Акад. Музыки. Том 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 423–432.
17. Логунова А. А. Вперед в прошлое: *pezzi concertati* в операх Римского-Корсакова и Стравинского // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. С. 142–154.
18. Логунова А. А. Из истории создания опер Верди: учебное пособие. СПб.: Дизайн Партнер, 2021. 80 с.
19. Логунова А. А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2018.
20. Логунова А. А. Оперный финал как музыкально-драматическая структура: *la solita forma* и ее модификации // Музыковедение. 2015. № 8. С. 10–17.
21. Логунова А. А. К истории создания оперы Верди «Дон Карлос»: «сцена аутодафе» // Музыковедение. 2016. № 4. С. 34–38.
22. 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.
23. 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. 65–78.
24. Поспелова А. Ф. Отцы и дочери в итальянских операх *semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 146–163.

25. *Садыкова Л. А.* Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016. 216 с.
26. *Садыкова Л. А.* Стретта и кабалетта в операх seria Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // *Музыковедение*. 2014. № 1. С. 38–46.
27. *Орджоникидзе Г. Ш.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М. : Музыка, 1967. 326 с.
28. *Соловцова Л. А.* Джузеппе Верди. 3-е доп. и перераб. изд. М. : Музыка, 1981. 416 с.
29. *Balthazar S. L.* Aspects of Form in the Ottocento Libretto // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 7. 1995. № 1. P. 23–35.
30. *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.
31. *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.
32. *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.
33. *Basevi A.* The Operas of Giuseppe Verdi / Transl. by E. Schneider with S. Castelvechi / ed. with an Introduction by S. Castelvechi. Chicago : The University of Chicago Press. 2013. 304 p.
34. *Budden J.* The Operas of Verdi : in 3 vols. Vol. 1. Rev. ed. New York : Oxford University Press, 1992. 524 p.
35. *Budden J.* The Operas of Verdi : in 3 vols. Vol. 2. Rev. ed. New York : Oxford University Press, 1992. 532 p.
36. *Budden J.* The Operas of Verdi : in 3 vols. Vol. 3. Rev. ed. New York : Oxford University Press, 1992. 546 p.
37. *Budden J.* Pezzo concertato // *The New Grove Dictionary of Opera* : in 4 vols. Vol. 3 / ed. by S. Sadie. New York : Oxford University Press, 1992. P. 989.
38. *Budden J.* Tempo d'attacco // *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 4. P. 688.

39. *Budden J.* Tempo di mezzo // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 4. P. 688.
40. *Budden J., Sadie S.* Canon // New Grove Dictionary of Opera : in 4 v. Vol. 1 / ed. by S. Sadie. New York : Oxford University Press, 1992. P. 715.
41. *Carnini D.* I concertati nelle opere di Verdi // Studi Verdiani. 17. Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 2003. P. 70–109.
42. *Gossett P.* The «Candeur Virginale» of «Tancredi» // The Musical Times. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.
43. *Hepokoski G. A.* Giuseppe Verdi: Otello. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 209 p.
44. *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.
45. *Kimbell D. R. B.* Italian Opera. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 684 p.
46. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 703 p.
47. *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.
48. *Powers H. S.* «La solita forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.

Приложение

Finali centrali в операх Верди (классификация)

Представленная таблица обобщает опыт классификации центральных финалов в операх Верди по четырем параметрам. На уровне общей структуры оперы можно выделить финалы, являющиеся самостоятельными картинами (в таблице обозначены как «финалы-картины»), и финалы, представляющие итог постепенного развития сюжета, не отделенные от предшествующего развития сменой декораций («итоговые сцены»). Следующий уровень — внутренняя структура финала, в которой наблюдаются различные варианты работы с типовой конструкцией *la solita forma*. В качестве отдельного параметра выделено строение лирического раздела *la solita forma (pezzo concertato)*: ансамбли подразделяются на основании типа начала (соло или tutti) и формы. Четвертым параметром является состав солистов в *pezzo concertato* (в количественном аспекте).

Положение в акте	Итоговая сцена	<i>Оберто, граф ди Сан Бонифаччо</i> (I), <i>Король на час</i> (I), <i>Набукко</i> (I, II), <i>Ломбардцы в первом крестовом походе</i> (I), <i>Эрнани</i> (I, II), <i>Альзира</i> (II), <i>Аттила</i> (I), <i>Макбет</i> (I), <i>Разбойники</i> (I), <i>Корсар</i> (II), <i>Трубадур</i> (II), <i>Сицилийская вечерня</i> (IV), <i>Бал-маскарад</i> (I, II), <i>Отелло</i> (III)
	Финал-картина	<i>Двое Фоскари</i> (II), <i>Жанна д'Арк</i> (II), <i>Аттила</i> (II), <i>Макбет</i> (II), <i>Битва при Леньяно</i> (II), <i>Луиза Миллер</i> (I), <i>Стиффелио</i> (I), <i>Травиата</i> (II), <i>Сицилийская вечерня</i> (III), <i>Симон Бокканегра</i> (I, 1-я и 2-я ред.), <i>Дон Карлос</i> (III), <i>Аида</i> (II), <i>Фальстаф</i> (II)

Приложение 1

La solita forma	tempo d'attacco – pezzo concertato – tempo di mezzo – stretta		<i>Оберто (I), Король на час (I), Набукко (I), Ломбардцы (I), Жанна д'Арк (II), Альзира (II), Аттила (II), Корсар (II), Битва при Леньяно (II), Стиффелио (I), Сицилийская вечерня (III, IV), Симон Бокканегра (I, 1-я ред.), Бал-маскарад (I)</i>
	tempo d'attacco – pezzo concertato – tempo di mezzo – «stretta» ¹⁹² (реприза)		<i>Дон Карлос (III), Аида (II)</i>
	tempo d'attacco – pezzo concertato – «tempo di mezzo» ¹⁹³		<i>Набукко (II), Двое Фоскари (II), Разбойники (I), Луиза Миллер (I), Трубадур (II), Симон Бокканегра (I, 2-я ред.), Отелло (III), Фальстаф (II)</i>
	tempo d'attacco – pezzo concertato (coda)		<i>Эрнани (III), Аттила (I), Макбет (I, II), Травиата (II), Бал-маскарад (II)</i>
	без pezzo concertato		<i>Иерусалим (III)</i>
Pezzo concertato	Тип начала	tutti	<i>Оберто (I), Ломбардцы (I), Эрнани (I), Аттила (II), Макбет (I), Сицилийская вечерня (III), Симон Бокканегра (I, 1-я ред.)</i>
		solo / soli	<i>Король на час (B), Набукко (B), Эрнани (III – B), Двое Фоскари (T), Жанна д'Арк (T и B), Альзира (T и 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 (2-я ред., B), Отелло (S), Фальстаф</i>
	Форма	строфическая (falso canone)	<i>Набукко (II)</i>
		Цепная	<i>Набукко (I), Ломбардцы (I), Эрнани (I), Двое Фоскари (II), Жанна д'Арк (II), Альзира (II), Аттила (II), Разбойники (I), Корсар (II), Битва при Леньяно (II), Травиата (II), Сицилийская вечерня (IV), Симон Бокканегра (I), Дон Карлос (III), Аида (II), Фальстаф (II)</i>
		Иное	<i>Оберто, Эрнани (III), Трубадур (II), Сицилийская вечерня (III), Бал-маскарад (I, II), Отелло (III)</i>

¹⁹² В письме к Гисланцини от 30 сентября 1870 г. Верди называет заключительный раздел финала «Аиды» *stretta*. Этот и аналогичный раздел гранд-финала «Дона Карлоса» являются *strette* в широком смысле (*ut. stringere* — сжимать, сокращать), но не в значении строго регламентированного раздела *la solita forma*.

¹⁹³ Кавычки отражают противоречие между названием раздела («серединный», первоначально — соединявший *pezzo concertato* и *stretta*) и его фактическим положением.

Состав ансамбля солистов	Терцет	<i>Жанна д'Арк (II), Битва при Леньяно (II)</i>
	Квартет	<i>Макбет (II), Разбойники (I), Корсар (II), Луиза Миллер (I), Сицилийская вечерня (IV), Бал-маскарад (II)</i>
	Квинтет	<i>Оберто (I), Ломбардцы (I), Набукко (II), Аттила (I, II), Трубадур (II), Бал-маскарад (I)</i>
	Секстет	<i>Король на час (I), Набукко (I), Двое Фоскари (II), Альзира (II), Макбет (I), Сицилийская вечерня (III), Симон Бокканегра (I), Аида (II)</i>
	Септет	<i>Эрнани (I, III), Стиффелио (I), Дон Карлос (III), Отелло (III)</i>
	Октет	<i>Травиата (II)</i>
	Децимет	<i>Фальстаф (II)</i>

ISBN 978-5-00207-348-1



А. А. Логунова

**Строение сцены в итальянской опере XIX века:
la solita forma на примере финалов опер Верди «Набукко»,
«Макбет», «Травиата», «Дон Карлос», «Отелло»**

Учебное пособие

Оригинал-макет
Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 05.09.2023

Формат 60 × 90 1/16.

Усл. печ. л. 6. Тираж 50 экз. Заказ № 3617-23

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У