

*Л. Браун*

### ***Pezzo concertato* в операх Чайковского**

**Аннотация:**

В статье рассматриваются закономерности формообразования в операх П. И. Чайковского. Выбран конкретный аспект: принципы композиции *pezzo concertato* — традиционного структурного элемента в финальных сценах итальянской оперы — ансамблевого номера, в котором солисты и хор объединяются в совместном «концерте». Исследованы традиции формообразования в операх Доницетти, Россини, Беллини и особенно Верди, «итальянский след» в операх Чайковского, который вносит в эту традицию свои индивидуальные черты симфонического мышления, что обновляет гармоническую и драматургическую архитектуру оперной формы.

**Ключевые слова:** *pezzo concertato*, опера, итальянская опера, опера Чайковского, «итальянский след».

*L. Braun*

### ***Pezzo concertato* in Tchaikovsky's operas**

**Abstract:**

The article examines patterns of music formation in operas by P. I. Tchaikovsky. A specific aspect was chosen: principles of composition of *pezzo concertato* — traditional structural element in the final scene of Italian operas — the ensemble piece in which soloists and chorus are combined into a joint “concert”. Some music formation traditions in operas by Donizetti, Rossini, Bellini and especially Verdi were analyzed and their Italian mark in Tchaikovsky's operas was found, which contributes to this tradition his individual features of symphonic thinking that enriches harmonic and dramatic architectonics of the operatic form.

**Keywords:** *pezzo concertato*, opera, Italian opera, Tchaikovsky's opera, “the Italian mark”.

**Т**ворчество П. И. Чайковского музыковедов<sup>1</sup>. Однако до сих пор охватывает целый ряд жанров мало внимания уделялось проблеме и музыкальных форм, ставшая обращению композитора к формам ших предметом глубокого изучения итальянской вокальной музыки.

Предлагаемая статья посвящена анализу *pezzo concertato* [10. С. 989] — широко применяемого в итальянской опере *seria* XIX века структурного элемента, с которым Чайковский экспериментировал в своих операх «Опричник», «Евгений Онегин», «Орлеанская дева» и «Мазепа».

Прежде всего обратимся к терминологии. Показательно, что термин, определивший название и содержание этой статьи, не встречается в основных крупных музыкальных энциклопедиях до 1980—1990-х годов<sup>2</sup>. Только в это время западноевропейские опероведы заинтересовались терминологией, которую использовали сами композиторы и их либреттисты. В основу нового аналитического подхода к произведениям итальянской оперной школы легли такие аутентичные понятия, как «стретта» или «кабалетта». В последние годы они применяются и в работах российских исследователей музыки [1. С. 23—24]. Для изучения закономерностей музыкального формообразования в операх Чайковского особенно ценными оказались работы, посвященные творчеству Джузеппе Верди. Самое обстоятельное и широкоохватное исследование о музыкальных формах в операх Верди мы находим в статье Ансельма Герхарда, опубликованной в научном сборнике, посвященном 200-летию итальянского мастера [15. Р. 165—182].

В итальянской опере XIX века понятие *pezzo concertato* обозначает отдельную часть (*pezzo*) ансамблевого номера, исполняемую несколькими певцами и хором, голоса которых объединяются в одном совместном «концерте» (*concertato*). Похожее понятие *pezzo d'assieme* применяется, когда в *pezzo* одновременно (*assieme*) поют только солисты, участвующие в данном оперном ансамбле. Впервые в музыковедении эту терминологию ввел Абрамо Базеви в исследовании, также посвященном Верди [7]. Он употребляет понятие *pezzo concertato* для обозначения медленной, лирической части ансамбля и противопоставляет его стретте — быстрой части, которой по обыкновению заканчивается финальная сцена.

К понятиям, основанным на темповых критериях, следует добавить дефиниции, обусловленные музыкально-драматургической функцией оперных форм и их разделов. В опере *seria* первой половины XIX века доминирует определенный тип драматургии: как правило, основной конфликт на протяжении всей драмы достигает кульминации только один раз. Этот момент приходится на финал предпоследнего действия, в котором все участники должны находиться на сцене. В отличие от финала всей оперы — обычного дуэта или виртуозной сольной арии умирающей героини или героя — предыдущий финал принято называть *concertato finale* — «финал концертата».

Как и большинство номеров итальянской оперы, *concertato finale* выстраивался по устойчивой музыкально-драматической модели, состоящей из четырех частей. Эту стандартную форму, на которой основывается большая часть номеров в итальянской опере вплоть до конца XIX века, впервые выявил американский музыковед Гэрольд Пауэрс в 1987 году [20], обозначив ее итальянским выражением *la solita forma* (буквально: «обычная форма», «стандартная форма» [1. С. 39]). Это название не является аутентичным, так как итальянская опера XIX века не вызвала появления и развития теории своих оперных форм<sup>3</sup>; она жила только композиторской практикой, которая в свою очередь была тесно связана с либреттистикой. Поэтому концепция *la solita forma* трактует эту форму как феномен, охватывающий и текстовый, и музыкальный уровни.

Четыре раздела *la solita forma* были представлены Пауэрсом в таблице, где обобщенно сопоставлены структурные схемы дуэта, сольной арии и *concertato finale* [20. Р. 69; 15. S. 169]<sup>4</sup>.

Во всех трех типах структуры *la solita forma* дважды происходит резкая смена динамического и статичного разделов. Динамичные разделы представлены позициями 1 и 3, за исключением арии, которая начинается со сцены (0 — *scena*), содержащей в той или иной мере элемент действия. В первом и третьем разделах доминируют вокальные диалоги главных пер-

Схема *la solita forma*

	Gran duetto	Aria / Cavatina	Finale
0	scena	scena	coro / ballo / scena / aria...
1	tempo d'attacco	---	tempo d'attacco
2	adagio	adagio	pezzo concertato
3	tempo di mezzo	tempo di mezzo	tempo di mezzo
4	cabaletta	cabaletta	Stretta

сонажей оперы, которые, как правило, узнают о каком-то факте, вызывающем у них бурную реакцию. В третьем разделе (*tempo di mezzo*) зачастую появляется новый персонаж и сообщает новость, которая производит неожиданный поворот событий. Разделы 2 и 4, напротив, статичны с точки зрения развития действия. Это замкнутые музыкальные эпизоды, основанные на строфической структуре. Солисты и хор в них комментируют события, происходящие на сцене. *Pezzo concertato* в финале и *adagio* в арии или дуэте всегда сочинялись в медленном темпе, тогда как стретта или кабалетта отличались подвижным темпом, стремительно ускоряющимся к концу, упругой ритмикой и возбужденным характером, что позволяло эффектно завершить номер. Особенно ощутимо действие приостанавливалось в медленном разделе (2), когда перед взором публики представала выразительная немая сцена, или *tableau vivant*<sup>5</sup>.

Во всех операх *seria* Россини, Доницетти и Беллини встречается бесконечный ряд сцен, опирающихся на эту схему, что вызывало критику у современников. Стретты и кабалетты стали предметом пародирования, особенно в итальянской опере *buffa*. Во французской большой опере композиторы, наоборот, избегали таких стандартных решений. В массовых сценах они представляли широкий диапазон способов чередования разнообразных ансамблей, хоровых и сольных эпизодов. Спустя примерно три десятилетия для поколения русских композиторов и критиков, одержимых поисками сценической правды, такие стереотипные ситуации в итальянской опере, когда взволнованная игра на сцене время от времени приостанавливалась и все участники, как бы

застыв на месте, начинали исполнять «концерт», все еще оставались объектом самой безжалостной сатиры. Хотя Чайковский в своих очерках 1860—1870-х годов весьма критично высказывался о репертуаре итальянской труппы, собирающей в Москве многочисленную публику, структурные приемы итальянской оперы стали существенным ориентиром для его собственного композиторского творчества. Остановимся подробнее на разделе *pezzo concertato* — медленном ансамбле, в рамках которого композиторы эпохи *bel canto* создавали свои вокальные шедевры.

В первой трети XIX века, в процессе нового этапа стандартизации жанра оперы *seria*, в *pezzo concertato* сформировалась определенная музыкальная форма, придерживающаяся характерной двухчастной схемы  $A^1 — A^2 — B^1 — B^2$ , где раздел  $A^1$  исполняется солистом,  $A^2$  — ансамблем, а  $B^1$  и  $B^2$  — всеми участниками ансамбля и хора. Разделы  $B^1$  и  $B^2$  посвящены кульминации, выступающей музыкально-драматическим апогеем всего финала. В качестве примера рассмотрим знаменитый секстет из оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти (1835) — весьма репертуарного произведения, которое, несомненно, было хорошо известно Чайковскому. В шестой сцене второго действия дверь внезапно открывается и появляется Эдгардо. Его неожиданное появление в момент свадьбы Лючии вызывает у присутствующих всеобщий ужас. Либреттист прибегнул к типичной для итальянской мелодрамы лексике, чтобы изобразить момент шока:

GLIA ALTRI	Edgardo!..
LUCIA	Oh, fulmine!... ( <i>cade tramortita</i> )
GLIA ALTRI	Oh, terror!.. [20]

Медленный ансамбль, *larghetto* в *ре-бемоль мажоре*, начинается строфой А<sup>1</sup>. Как правило, она поется солистом, но Доницетти отступает от нормы, помещая здесь дуэт Энрико и Эдгара. Затем эта строфа повторяется в исполнении увеличенного числа солистов (А<sup>2</sup>): в пение включаются очнувшаяся от обморока Лючия (“*Io sperai che a me la vita...*”) и ее наставник Раймонд. Теперь ведущая вокальная партия отдана Лючии. Потом следует строфа В<sup>1</sup>, содержащая новый интонационно-тематический материал и контрастирующая предыдущей по фактуре. Оркестровой партии здесь поручена самостоятельная тема, исполненная широкого мелодического движения и сопровождаемая взволнованными арпеджированными фигурами шестнадцатых. Этот раздел исполняется максимальным составом участников: секстетом солистов и хором гостей. Раздел В<sup>1</sup> целиком повторяется в В<sup>2</sup>. В кодовом разделе после двухтактового эпизода *a cappella*, снова исполненного дуэтом Эдгардо и Энрико, все участники ансамбля и хора объединяются в каденционной фразе заключительных трех тактов. Более наглядно структура секстета представлена в следующей таблице:

А <sup>1</sup>	А <sup>2</sup>	В <sup>1</sup>	В <sup>2</sup>
Дуэт (Des - D <sub>7</sub> )	Ансамбль (квартет) (Des)	Секстет и хор (Des)	Секстет и хор (Des)
Chi mi frena in tal momento — <i>Larghetto</i>	Io sperai che a me la vita	Come rosa inaridita	—
тт. 1 — 2 — оркестровое вступление тт. 2 — 18 — первая строфа с серединой каденцией на D <sub>7</sub>	тт. 18 — 35 — вторая строфа, повторяющая первую, но завершающаяся в основной тональности	тт. 35 — 45 — новая тема у солистов хора и оркестра. Заканчивается в основной тональности	тт. 45 — 55 — повтор предыдущей строфы + кодовый раздел тт. 55 — 62

Такая модель *pezzo concertato* характерна для итальянской оперы. Во второй части этой двухчастной структуры происходит самая яркая в опере кульминация, которая также выстраивается по определенному структурно-мелодическому принципу. Джозеф Керман и Томас Грей назвали этот принцип *groundswell* (англ. — «донная волна»<sup>6</sup>): «...groundswell представляет собой заключительный или предпоследний ка-

денционный период внутри изменяющейся серии разделов, которые составляют финальный ансамбль» [17. Р. 155]. Исследователи также выявили и характерную схему *groundswell* — *a-a'-b-c*, и ее характерные черты: чередование тоники и доминанты в *a-a'*, возрастание напряженности в *b*, достигаемое секвенционным развитием и резким повышением вокальной тесситуры солистов, грандиозная каденционная лавина [*descent*] в *c* и повторение всего раздела для усиления музыкально-драматического эффекта [17. Р. 155].

Медленная часть (*pezzo concertato*) секстета Доницетти, а точнее второй ее период (В<sup>1</sup>), как раз является показательным примером выстраивания кульминации по принципу *groundswell*. Она начинается в тот момент, когда к солистам присоединяется хор. Здесь выявляется схема *a-a'-b-c*, в которой фразе *a* соответствуют такты 35 — 37, *a'* — тт. 38 — 40, *b* — 41 — 42, *c* — 43 — 45. При этом в *a-a'* наблюдается чередование тонического и доминантового аккордов в сопровождении, в *b* — значительное повышение диапазона (сопрано достигает своей вершины — *си-бемоль*<sup>11</sup>) и восходящее хроматическое движение у низких голосов оркестра,

а в *c* — каденционный оборот, основанный на нисходящих секвенциях в мелодии сопрано и оркестра.

Как показали в своих работах Дж. Бюдден и вышеупомянутые авторы, Верди продолжил традицию построения кульминации по принципу *groundswell* [15. S. 180]. Вместе с тем он, начиная с произведений среднего периода творчества, стал постепенно менять кон-

цепцию *concertato finale*. По мере обращения Верди к новым литературным источникам и отказа от оперных либретто старого образца в его сочинениях появлялись более сложно построенные сцены: в них уже не было места для стандартных решений, к которым прибегали Россини или Доницетти [22]. Но и в тех случаях, где Верди все-таки сохранял традиционный тип *concertato finale*, он отказывался, по крайней мере, от финального раздела *la solita forma* — стретты. Так, финал второго действия в операх «Трубадур» или «Травиата» Верди предпочел окончить бурной сценой, за которой уже не следовала статичная хоровая стретта [б. Р. 171]. И внутри *pezzo concertato* Верди стремится отойти от традиционной структуры своих предшественников. Расширение и увеличение количества «реплик» отдельных персонажей приводит к большей диалогичности ансамбля. В результате бывшая граница, отделяющая динамичную сцену *tempo d'attacco* от статичного *pezzo concertato*, менее заметна, а финальная сцена в целом становится более органичной и целостной.

Можно различить два типа такого «диалогизированного» *pezzo concertato*. Первый сближается с традициями оперы *buffa*. Внимание композитора здесь сконцентрировано на отдельных вокальных партиях, которые подвергаются полифоническому развитию и получают больше ритмической и мелодической самостоятельности. *Pezzo concertato* становится более динамичным разделом финала, в котором продолжается действие. Характерные образцы такого типа содержатся, например, в квартете из третьего действия «Риголетто» или в квартете из второго действия «Отелло», когда Яго получает платок Дездемоны — важную улику для осуществления своего коварного плана. В операх Чайковского этот тип диалогизированного *pezzo concertato* не оставил следов.

Ориентиром для Чайковского стал второй тип медленного ансамбля, в котором Верди трансформировал строфы *pezzo concertato* в более сложную и разветвленную форму. Вместо повтора разделов А и В композитор дает ка-

ждому певцу собственную музыкальную строфу, так что выстраивается развернутый диалог солистов. Например, во втором финале «Травиаты» *pezzo concertato* начинается строфой Жермона (А), которому отвечает Альфред (В). После комментирующей ситуацию септета (С) приходит очередь для высказывания Виолетты (D), которая к этому моменту приходит в себя после обморока. Похожее структурирование наблюдается и в других операх Верди, например, в финале второго акта «Трубадур» и в «Аиде».

«Аида» была закончена Верди в 1871 году, когда Чайковский уже начал осваивать оперный жанр. Общеизвестна невысокая оценка сюжета «Аиды», высказанная Чайковским в письме к Танеэву [2. С. 23—24]. Хотя трагическая судьба эфиопской царицы и египетского военачальника, погребенных заживо, не тронули его, он все же сумел оценить музыкальные достоинства партитуры. Видимо, он заметил, какое развитие прошел Верди в музыкальной драматургии. Чайковский изучал партитуру «Аиды» еще до первой постановки в России, а 19 декабря 1873 года он с теплыми словами рекомендовал ее Мерелли, антрепренеру итальянской труппы в Москве: «Репертуар несколько не выходит из ограниченного круга уже давно оскомину всем набивших опер, а между тем, обновить и оживить его было бы весьма легко. Укажу, например, на „Аиду“, новую оперу Верди, в которой этот маэстро является с совершенно новых и, прибавлю, весьма привлекательных сторон» [3. С. 163].

Чтобы понять подход Чайковского к большой ансамблевой сцене, рассмотрим финал второго действия из «Аиды». *Pezzo concertato* составляет часть крупномасштабной массовой сцены, изображающей празднество по случаю победы египтян. В толпе эфиопских пленников Аида узнает своего отца, Амонасро, и в отчаянии бросается к нему. Звучат взволнованные реплики хора. Амонасро выходит на авансцену и обращается к египетскому царю. На этом месте традиционный первый раздел *concertato finale* заканчивается, начинается медленный ансамбль (*Andante sostenuto*).

Структура *pezzo concertato*  
в финале 2-го действия оперы Дж. Верди «Аида»

Границы раздела	Обозначение	Участники	Содержание раздела
тт. 1 — 18 <i>d-moll</i>	A <i>Andante sostenuto</i>	Амонасро	Рассказ: <i>Quest'assisa ch'io vesto vi dica</i>
тт. 18 — 26 <i>F-dur</i>	B <sup>1</sup> <i>Poco più animato</i>	Амонасро	Просит о помиловании пленных: <i>Ma tu, Re, tu signore possente</i>
тт. 26 — 34	B <sup>2</sup>	Аида, хор рабов, Амонасро	Повторяют просьбу
тт. 34 — 41 <i>f-moll</i>	C	Рамфис и хор жрецов Аида и хор рабов	Настаивают на казни пленных: <i>Struggi, o Re, queste ciurme feroci</i> Аида и рабы в смятении
тт. 42 — 48 <i>As-dur — C-dur</i>	D	Аида, Амнерис, Амонасро, Рамфис, царь, три хора: жрецов, рабов и народа	Вступает народ: <i>Sacerdoti, gli sdegni placate</i>
тт. 48 — 55 <i>Des-dur</i>	E	Секстет солистов: Радамес, Аида, Амнерис, Амонасро, Рамфис, царь, три хора	Радамес наблюдает за Аидой: <i>Il dolor che in quel volto favella</i>
тт. 56 — 63	F	Секстет и три хора	Аида: <i>Oggi noi siam percossi</i>
тт. 63 — 83 <i>F-dur</i>	B <sup>3</sup>	Секстет и три хора	<i>Ma tu, Re, tu signore possente</i>
тт. 84 — 89 <i>Come prima</i>	Кода	Секстет и три хора	

Декламационный характер мелодии раздела А связывает его с предыдущим речитативным разделом, способствуя незаметному переходу от сцены к *pezzo concertato*. Только после этого вступительного раздела следует первая мелодическая строфа (B<sup>1</sup>), которая в соответствии с классической моделью повторяется увеличенным составом (B<sup>2</sup>), — к просьбе Амонасро о помиловании пленных присоединяется Аида с другими рабами. В следующем разделе (C) верховный жрец Рамфис тоже обращается к фараону, требуя казнить пленных египтян. Строфа Радамеса (E), наоборот, адресована зрителям, а не другим персонажам, она отражает его внутренние переживания и решена как «реплика в сторону» (*a parte*), которая вместе с тем органично вливается в насыщенное звучание ансамбля. По сравнению с секстетом Доницетти Верди преобразовал бывшие пар-

ные строфы AA — BB в длинный ряд тематически и тонально контрастирующих друг другу разделов. Окончание *pezzo concertato* также далеко от каденционных клише Доницетти. Верди прибегает к приему репризы (B<sup>3</sup>), чтобы придать протяженному разделу законченную форму и на основе первой мелодической строфы выстроить самую яркую кульминацию ансамбля.

Первая опера Чайковского — «Воевода» (1869) — показывает, как трудно было для русского композитора, дебютировавшего в этом жанре, сочинить эффектное музыкально-драматическое произведение, не располагая опытным сотрудником-либреттистом и не владея необходимыми навыками для создания удачного оперного текста. Если молодой итальянский композитор, получая либретто, находил в нем тексты для разноплановых арий,

дуэтов и ансамблей, то Чайковский должен был сам постичь принципы композиции, вникнув в структурные закономерности известных ему итальянских оперных номеров. Первым шагом на пути усвоения традиций номерной оперной структуры (нем. *Nummernoper*) стала опера «Опричник» (1874), в третьем действии которой композитор сочинил *concertato finale*, схожий с рассмотренным финалом из второго действия «Аиды»: в обеих операх итальянская форма трансформируется в большую массовую сцену французского типа.

В целом финал третьего действия в «Опричнике» полностью соответствует четырехчастной *la solita forma*. Он начинается протяженной сценой (1-й раздел *la solita forma*) с хорами и выходами разных персонажей. Появляется Андрей с группой опричников. Неожиданно он сталкивается с матерью, которая, узнав о посвящении Андрея в опричники, упрекает его, называя «врагом родной земли». Товарищи, в свою очередь, напоминают Андрею, что, становясь опричником, он отрекся от матери. Андрей не может найти выход из конфликтной ситуа-

ции, а мать в гневе проклинает его. Ужас всех участников отражается в медленном ансамбле. В следующей затем динамичной сцене (3) Басманов предлагает Андрею обратиться к царю и попросить разрешения уйти из опричнины. Действие заканчивается хоровой стреттой (4) «К царю!».

Второй раздел финала, *pezzo concertato*, интересующий нас прежде всего, во многом напоминает традиционную итальянскую модель.

Двукратное проведение одной и той же мелодической строфы (сначала у тенора, а затем — у трио солистов) в начале *pezzo concertato* в опере конца XIX века выглядело несколько старомодно. Во второй строфе Чайковский вводит новые голосовые тембры сопрано и альты (Наталья и Басманова), как это делало поколение композиторов времен Доницетти, Россини и Беллини. В тематически контрастном разделе В вступает хор опричников и хор народа. И этот раздел тоже повторяется. Однако стремление композитора выстроить на этом месте мелодическое нарастание, эквивалентное итальянской *groundswell*, не вполне привело к желаемому

#### Структура *pezzo concertato* в финале 3-го действия оперы «Опричник»

Границы раздела	Обозначение	Участники	Содержание раздела
тт. 18	A <sup>1</sup>	Андрей	Андрей: <i>Я не могу еще понять</i>
тт. 9—17	A <sup>2</sup>	Андрей, Наталья, Басманов	Просит о помиловании пленных: <i>Ma tu, Re, tu signore possente</i>
тт. 17—33	A'	Андрей, Наталья, Басманов, князь Жемчужный	«Канон»
тт. 33—48 (49)	B <sup>1</sup>	Квартет солистов, хор опричников, хор народа	<i>Hem! Hem, то не сон</i> Новая тема у сопрано. <i>groundswell</i>
тт. 49—66	B <sup>2</sup>	Квартет солистов, хор опричников, хор народа	Повтор и нарастание
тт. 66—71	A''	Хор опричников и хор народа	Народ и опричники осуждают Андрея: <i>Ни в вечной жизни, ни в земной...</i>
тт. 72—75	C	Басманов, Жемчужный	Басманов: <i>Как должен он теперь страдать!</i>
тт. 76—86	A''	Квартет солистов, хор опричников, хор народа	<i>Hem, то не сон</i>

эффекту. Хор и солисты отвечают друг другу в коротких, обрывистых фразах, не способствуя развертыванию широкой, красивой мелодии кульминационного характера.

Зато русский композитор осуществил иной подход, основанный на принципах близкой ему симфонической техники. Чайковский старается подготовить вступление новой темы у сопрано (В<sup>1</sup>) за счет усиления гармонической напряженности в предыдущих разделах. С первых тактов *pezzo concertato* он вводит протяженный органнй пункт на басовой ноте *re*, звучащей постоянно на протяжении 32 тактов. Гармоническое содержание раздела А<sup>2</sup> основывается на последовательности неустойчивых септаккордов. Затем композитор добавляет переходный раздел А', в котором начало темы А служит главным мотивом для имитации, придающей этому разделу характер разработки и создающей впечатление канона. После ряда эллиптических гармонических последовательностей на педали *re* усиливается доминанта к *соль минору* (тональности следующего раздела В), которая впервые разрешается в полноценной каденции. Таким образом, вместо заботы о мелодии-строфе, главной составляющей итальянского *pezzo concertato*, Чайковский сосредотачивает свое внимание на гармонической архитектонике раздела.

Кроме того, стилевым ориентиром могла послужить и другая оперная традиция. Своими имитациями раздел А' напоминает канон «Какое чудное мгновенье» из первой картины оперы Глинки «Руслан и Людмила»<sup>7</sup>. Между этими ансамблями можно обнаружить различные параллели: устойчивую басовую ноту на второй четверти каждого такта; оркестровку; принцип соотношения и характер вокальных голосов с выделяющимся пунктирным ритмом и мелодическим контуром, явно зависящим от гармонической вертикали. Отметим также, что Глинка в своем каноне показал владение техникой «*falso canone*», известной главным образом по операм Россини (например, финалы первого действия в операх «Севильский цирюльник», «Семиамида»)». В итальянской

опере этот прием в последний раз был применен Верди в «Оберто» и «Набукко» [15. S. 179, 702 — 703], и ненамного дольше он сохранялся в жанре немецкой комической оперы. Поэтому в опере Чайковского мы имеем дело с весьма своеобразным архаизмом, который можно объяснить специфически русской традицией.

По-видимому, на Чайковского оказал воздействие и тот новый подход к итальянскому *pezzo concertato*, с которым композитор мог познакомиться в «Аиде». Так же как Верди повторяет первый тематически полноценный раздел В в заключительной части, где он становится кульминационным этапом ансамбля, так и Чайковский в «Опричнике» прибегает к репризе первого раздела А, наделяя этот репризный элемент особым драматургическим смыслом. Раздел А'' полностью отдан хору. Тогда как солисты Андрей, Наталья, отец Натальи и Басманов в своих почти одинаковых фразах выражают одно и то же чувство рокового несчастья, хору поручена более активная роль. В хоровых репликах опричников звучит грозное предостережение Андрею. Этот хоровой эпизод особенно ярко и контрастно выделяется в сравнении со следующим кратким разделом, в котором Басманов на фоне *ми-бемоль-мажорного* сектаккорда *sf* и затихающего звучания оркестра восклицает: «Как должен он теперь страдать!» (тт. 72 — 75). Так композитору удалось сообщить медленному ансамблю элемент действительности, который ранее не был ему присущ.

Как мы видим, при работе над *pezzo concertato* в «Опричнике» Чайковский объединил и переплавил различные знакомые ему принципы композиции. Результатом его стараний стал ансамбль, который в общих чертах можно определить как итальянское *pezzo concertato*. Правда, с точки зрения итальянского композитора той же эпохи в ансамбле Чайковского проявились различные нестандартные решения, очень похожие по своей устремленности на те, которыми руководствовался Верди при модернизации традиционной *la solita forma*, чтобы придать ей более индивидуаль-



ный характер и усилить внутреннюю, чисто музыкальную, целостность. Все же нельзя не отметить один недостаток ансамбля в «Опричнике»: русскому композитору не удалось найти те уникальные интонации подъема, ту технику кульминационного нарастания мелодической и гармонической напряженности, которые были одним из наивысших достижений итальянского бельканто. Ведь суть *pezzo concertato* именно в незабываемом очаровании и широте вокальных линий, которых мы не находим в ансамбле Чайковского.

Тем не менее этот первый опыт в области *pezzo concertato* стал отправной точкой для следующих опер Чайковского. Обратимся к его поздней опере «Орлеанская дева» (1879), в которой композитор попытался дать свой ответ на современные тенденции большой оперы. В финале третьего действия *pezzo concertato* органично включается в драматургию массовой сцены, заимствованной из пьесы Ф. Шиллера. В этой картине показывается коронация Карла VII в Реймском соборе. Перед собором отец Иоанны обвиняет свою дочь, заявляя, что она в союзе с дьяволом. Иоанна не отвечает на его упреки. Ее неожиданное молчание коммен-

тируется хором и солистами на сцене. Как и в «Опричнике», долгий аккорд духовых служит вступлением к ансамблю *Adagio*.

Снова *pezzo concertato* начинается сольной строфой тенора (A<sup>1</sup>), которая повторяется квинтетом (A<sup>2</sup>). В следующей строфе (B) изменяется размер и тональность музыки, что создает сильный контраст, подчеркивающий обособленность голоса Иоанны, словно льющегося с небес. В этом эпизоде, прикасаясь к внутренним переживаниям Иоанны, Чайковский опирается на приемы мелодической кульминации, характерные для его романсов. Поэтому композиционное решение строфы B можно трактовать как своеобразную попытку реализации русской *groundswell*, которая лучше отражает дар композитора. Любопытно и окончание ансамбля. Чайковский возвращает религиозный акцент раздела C, в котором все персонажи на сцене обращались к Богу с просьбой просветить их разум. Так, традиционный раздел *a cappella* служит созданию молитвенного настроения. Типичным композиционным решением для Чайковского следует считать арочную форму (C-D-C'). Таким образом, он меняет конструкцию второй половины *pezzo concertato*,

#### Структура *pezzo concertato* в финале 3-го действия оперы «Орлеанская дева»

Границы раздела	Обозначение	Участники	Содержание раздела
тт. 1—9	A <sup>1</sup>	Король	<i>Она главу склонила долу</i>
тт. 10—17	A <sup>2</sup>	Король, Аньес, кардинал, Тибо, Хор	
тт. 18—45	B	Септет, хор	Новая тема в партии Иоанны; первая кульминация, подражание <i>groundswell</i>
тт. 46—56	C	Септет, хор	A <i>cappella</i> : <i>Боже, просвети нам очи!</i> Тибо: <i>Она себя навек сгубила</i> Молитва: респонсорное развитие
тт. 56—64	D	Септет, хор	Молитва: <i>яви свой свет</i> Вторая кульминация
тт. 65—70	C'	Каденция	Все: <i>О, просвети ты нас, великий Боже</i>

адаптируя ее к более близким для него принципам формообразования.

Такого рода переосмысление вокального ансамбля происходило и в творчестве Верди. Подобно Верди [15. S. 180], Чайковский в *concertato finale* «Орлеанской девы» опускает финальную стретту и заканчивает действие ритуалом коронации. Известно, что русский композитор был также знаком с финалом второго действия «Травиаты», где порядок следования четырех разделов *la solita forma* нарушен: вначале звучит хор по типу стретты, а затем без какого-либо перехода следует медленное *pezzo concertato* [15. S. 180]. Можно предположить, что Чайковский рассматривал такие примеры не как эксперимент, а скорее как реальные модели построения *concertato finale*.

В своей опере «Евгений Онегин» (1878) он также сочинил финальную сцену (№ 16) по своеобразной модели: *pezzo concertato (Andante, тт. 3—19)* сразу переходит в стретту (*Allegro vivo, тт. 20—42*). Однако элементы диалогизированного *tempo di mezzo* дважды вторгаются в стретту (*Meno mosso, тт. 43—60*; диалог Ленского с Ольгой, тт. 72—79), так что она теряет свой привычный облик. Кроме того, в стретте обостряется конфликт Ленского и Ольги, его напряженность подчеркивается в репликах хора.

В опере «Мазепа» (1883) Чайковский тоже по-новому выстраивает традиционные статичные и динамичные эпизоды ансамблево-хоровой сцены. Более того, в этой опере *pezzo concertato* находится уже в конце первого (сцена ссоры Мазепы и Кочубея, № 6), а не, как было принято, в финале предпоследнего действия, что также напоминает композиторские новации Верди [15. S. 179]. Свободная трактовка структуры *la solita forma* очевидно связана с более индивидуальной интерпретацией Чайковским медленного ансамбля. Как и у Верди, в «Онегине» и в «Мазепе» первые слова *pezzo concertato* являются репликой, как бы оставшейся, а точнее повторенной, из предшествующего диалога.

Обратимся сначала к *pezzo concertato* в финале «Евгения Онегина». Реплика Ленского «В вашем доме как сны золотые» в музыкальном отношении подхватывает две последних фразы Лариной из сцены № 15. На их основе музыка постепенно выходит из сферы речитатива, вливаясь в ариозный раздел А, в котором Ленский горько упрекает Ольгу и Онегина. Текст Ленского в этом разделе написан четырехстопным анапестом, контрастирующим четырехстопному ямбу — доминирующему метру стихов либретто. В вокальной партии анапесты Ленского трактуются в размере 12/8, благодаря

#### Структура финала 1-й картины второго действия из оперы «Евгений Онегин»

Границы раздела	Темп	Обозначение	Содержание раздела
тт. 1—2	Recitativo		Ленский: <i>В вашем доме</i>
тт. 3—6	Andante	A	Ленский: <i>...как сны золотые</i>
тт. 7—11		A'	Ленский — Онегин — Татьяна
тт. 12—15	Un poco più	B	Татьяна, Онегин, хор, Ольга, Ларина: <i>Боюсь, чтобы во след веселью</i>
тт. 16—19	Tempo I	A''	Ленский: <i>Я узнал здесь</i>
тт. 20—42	Allegro vivo	C <sup>1</sup>	Квинтет — хор
тт. 43—60	Meno mosso	<i>Tempo di mezzo</i>	Онегин — Ленский

чему его пение рельефно выделяется на фоне других голосов. Раздел В выполняет функцию небольшой средней части трехчастной формы А'-В-А'', хотя мелодия сопрано в нем повторяет начальную тему Ленского. Мелодическая кульминация в полной мере принадлежит Ленскому, поэтому все *pezzo concertato* можно назвать *aria con pertichini*<sup>9</sup>. В драматургическом отношении в этой ариозной по характеру части отсутствует созерцательность. Наоборот, Ленский продолжает обвинять Ольгу и тем самым, как в традиционном *tempo di mezzo*, провоцирует возбуждение коллективных эмоций, непосредственно воплощающихся в хоровой стретте.

В «Мазепе» сцена и ансамбль также тесно связаны. Начало сцены ссоры представляет собой ответ Кочубея — его гневный и решительный отказ на требование Мазепы отдать ему в жены Марию. *Pezzo concertato (andante)* начинается традиционной строфой (А<sup>1</sup>), которая развивается в следующем разделе у терцета и хора (А<sup>2</sup>), где жена и друзья Кочубея бросают в адрес Мазепы гневные фразы, а хор сердюков, напоминая о грозной силе Мазепы, предсказывает Кочубею и его людям поражение: «Вас он раздавит во прахе». В следующей строфе (А'), основанной на том же музыкальном ма-

териале, Мазепа напоминает Кочубею о его долге повиновения. Затем в контрастном разделе В на первый план выходит сопрановая партия Марии, мучимой противоречивыми чувствами к отцу и к Мазепе. Все остальные участники сцены, словно погружившись в собственный анализ ситуации, повторяют одни и те же фразы: Любовь, Андрей и Кочубей выражают свое осуждение; Мазепа напоминает о том, что все должны ему повиноваться; Искра вместе с хором предчувствует, что гетман не уступит Марию и «возьмет свое». Но Кочубей непреклонен, он повторяет Мазепе свой отказ в кратком разделе А''. Ансамбль завершается повторением строфы А, пропетой на этот раз мощным унисоном ансамбля и хора. Подобно сцене ссоры в «Онегине», в этом медленном ансамбле также до предела обостряется конфликт, поэтому хоровая стретта следует сразу после *pezzo concertato*, без подготовительного *tempo di mezzo*.

На протяжении нескольких лет Чайковский значительно переосмыслил *pezzo concertato*. Не будучи знакомым с давними, кодифицированными в структуре итальянских либретто принципами композиции оперных номеров, в медленном ансамбле он должен был в первую

#### Структура медленного ансамбля в сцене ссоры из 1-го действия оперы «Мазепа»

Границы раздела	Обозначение	Обозначение	Содержание раздела
тт. 1 — 10 <i>Andante</i>	А <sup>1</sup>	Кочубей	<i>Старец безумный</i>
тт. 11 — 23 <i>Tempo I</i>	А <sup>2</sup>	Любовь, Андрей, Искра, хор женщин, сердюков, гостей и слуг	Любовь: <i>Старец бесстыдный, бесчестный</i> Хор сердюков: <i>Он гетман</i>
тт. 23 — 25	А'	Мазепа, хор	Мазепа: <i>Безумец, ты забыл, кто я!</i>
тт. 26 — 42 <i>Poco più mosso</i>	В	Секстет, хор	Мария: <i>Как успокоить болящее сердце</i> Хор: <i>Возьмет свое Мазепа</i>
тт. 42 — 45	А''	Кочубей	Кочубей: <i>Власти твоей не боюсь</i>
тт. 46 — 59 <i>Tempo I</i>	А <sup>3</sup>	Унисон квартета (Любовь, Андрей, Искра, Кочубей) и хора	Ансамбль: <i>Старец безумный</i> Хор: <i>Грозен Мазепа</i>

очередь постичь музыкальные принципы формообразования. В чисто музыкальном плане он стремился найти наиболее целесообразную форму. Так, в «Опричнике» и в «Орлеанской деве» в конце ансамблей проявляются черты трехчастной песенной формы, а в «Онегине» и «Мазепе» весь ансамбль пронизан репризностью. К тому же в этих операх, созданных по произведениям А. С. Пушкина, текст *pezzo concertato* уже утрачивает характерный строфический строй. Вместо самостоятельного вокального «концерта» Чайковский создал своего рода медленное вступление, подготавливающее взволнованную хоровую сцену.

В следующих операх Чайковского тип итальянского *pezzo concertato* как часть *la solita forma* и один из главных элементов финальной сцены исчезает. Медленные ансамбли появляются в других контекстах, чаще всего в экспозиции драмы. Они не включаются в схему четырехчастной *la solita forma*, а звучат отдельно, как «контемплативные ансамбли» [13, 14. S. 94 ff., 131 ff.]. Каноническая техника и другие полифонические приемы служат изображению роковой предопределенности судеб главных персонажей оперы. В качестве примеров назовем квартет в первой картине «Евгения Онегина», канон Ленского и Онегина в сцене дуэли той же оперы, квинтет и дуэт Елецкого и Германа с его квазиканонической техникой в первой картине «Пиковой дамы». Такие ансамбли словно «выпадают» из ритма действия, что подчеркивается остигнутыми ритмическими формулами или органным пунктом — приемами, которые Чайковский впервые использовал в *pezzo concertato* «Опричника».

Своеобразным по своей концепции является психологически углубленный ансамбль в первой картине «Чародейки». Он уникален и по числу голосов (десять солистов и хор), и по технике *a cappella*. В децимете Чайковский отказывается от оркестра, который в его ранних ансамблевых опытах не всегда был идеально сбалансирован с вокальными голосами. Любопытно, что Верди в своих ансамблях, напротив, полностью отказался от техники *a cappella* [15.

S. 179]. Возможно, что для «Чародейки» это средство было выбрано композитором как некий архаизм, позволяющий обрисовать древнерусский колорит.

Необычна и драматургическая функция децимета. Напряженное положение на сцене, возникшее в момент приезда к Настасье грозного наместника, в ансамбле переходит в чувство благодарности и восхищения красотой хозяйки. Подобно волне (*groundswell*), единая мелодия вырастает из начальных отрывистых фраз и формируется как тема Настасьи. Это рождение прекрасной мелодии предвещает тему дуэта с Юрием в третьем действии, где в пении Настасьи раскрываются ее красота и сила. Таким образом, в ансамбле из первого действия впервые обнаруживается попытка создания специфически русского бельканто, что, по-видимому, являлось одной из главных творческих целей, которые ставил себе Чайковский в своей «Чародейке».

В своих устремлениях в области оперного искусства Чайковский во многом близок Верди. Как у итальянского мастера, оперы Чайковского несут отпечаток длительного процесса работы над определенными типами сцены — дуэтом [9], массовой сценой [18], ансамблем. Формула “*Evolution statt Revolution*” [15. S. 181] (нем. «эволюция вместо революции»), выбранная А. Герхардом для характеристики подхода Верди к проблеме формообразования, вполне применима и к творчеству Чайковского.

Отметим, что сам русский композитор с большой симпатией относился к фигуре Верди. В восприятии музыки Верди, как известно, коренной поворот произошел в XX столетии [23]: композитор Франц Шрекер и писатель Франц Верфель в 1920-е годы по-новому стали осмыслять итальянскую *Nummernoper* с ее четкими формами и доминированием вокала. В поздние годы своей жизни И. Стравинский стал ценителем Верди, воспринимая его как антагониста Вагнера. Чайковский пришел к подобной позиции относительно Верди намного раньше. В описании своего путешествия

за границу в 1888 году он с полным убеждением хвалил искусство Верди, подчеркивая в нем новаторство, не подчиняющееся влиянию Вагнера: «Гениальный старец Верди в „Аиде“ и „Отелло“ открывает для итальянских музыкантов новые пути, нисколько не сбиваясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера)» [3. С. 354]. Безусловно, русский мастер видел в итальянском коллеге единомышленника. Поэтому, чтобы вникнуть в тайны творчества Чайковского, невозможно оставить без внимания «итальянские следы» в его операх.

### Примечания

- <sup>1</sup> Автор выражает искреннюю благодарность за помощь при редактировании перевода настоящей статьи Ольге Владимировне Жестковой.
- <sup>2</sup> Термин “*concertato*” можно встретить лишь в контексте исследования музыки эпохи Возрождения [12]. Также и в немецкой энциклопедии “*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*” понятие “*concertato*” единственный раз применяется в статье «Италия», в рубрике «Возрождение» [19. Sp. 1250].
- <sup>3</sup> А. Герхард четко определяет границы понятия *la solita forma* и уточняет методологическую проблематику в употреблении слова «форма», тесно связанного в музыковедческой традиции с концепцией немецкого идеализма. Чтобы не возникли неточные ассоциации — ибо итальянскому понятию *la solita forma* не присущи качества внутреннего единства, логики и органического развития, как, например, сонатной форме, — Герхард предлагает заменить термин *solita forma* (обычная форма) на *solite convenienze* (обычные правила), переводя его на немецкий язык как “*gewohnten Regeln*” (привычные правила) [15. S. 170—171].
- <sup>4</sup> С. Л. Бальтазар в своих недавних публикациях предпочел заменить *pezzo concertato*

на “*largo concertato*”, что свидетельствует о не вполне еще кодифицированной терминологической практике [4. P. 233; 5. P. 337].

- <sup>5</sup> *Tableau vivant* — сцена в драматической пьесе, когда действующие лица застывают в выразительных позах, сохраняя молчание [15. S. 178].
- <sup>6</sup> Термин заимствован из морской лексики. *Groundswell* означает донную волну, образующуюся, когда прибой наталкивается на подводный камень, в водной среде происходит разрыв и возникает пустота, из-за чего наступает сжатие: врываясь в пустоту, вода производит мощный гидравлический удар, возбуждающий волну, которая обрушивается на берег со страшным грохотом. В музыковедческой обиход этот термин впервые ввел Дж. Бюдден по отношению к медленным частям многочастных финалов в комической опере конца XVIII века [11. P. 19].
- <sup>7</sup> Канон Глинки продолжает музыкальные традиции оперы *buffa* XVIII и оперы *seria* начала XIX века [17. P. 155].
- <sup>8</sup> Отношение Глинки к итальянской опере обстоятельно анализируется в статье: [16].
- <sup>9</sup> Термин *aria con pertichini* пришел из итальянской оперы *buffa* XVIII века, где он означал замкнутую арию главного героя, в которой участвует персонаж второго плана. Позднее арией “*con pertichini*” стали называть любой сольный номер, в который «вмешиваются» другой или другие персонажи.

### Список литературы

1. *Садыхова Л. А.* Стретта и кабалетта в операх *seria* Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // *Музыковедение*. — 2014. — № 1. — С. 38—46.
2. П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. — М., Госкультпросветиздат, 1951. — 555 с.
3. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. — М., Музгиз, 1953. — 437 с.
4. *Balthazar S. L.* Largo concertato // *The Cambridge Verdi Encyclopedia* / Edited by R. M. Marvin. — Cambridge, 2013. — P. 233.
5. *Balthazar S. L.* Pezzo concertato // *The Cambridge Verdi Encyclopedia* / Edited by R. M. Marvin. — Cambridge, 2013. — P. 337.
6. *Balthazar S. L.* Finale [central finale, finale ultimo] // *The Cambridge Verdi Encyclopedia* / Edited by R. M. Marvin. — Cambridge, 2013. — P. 171.
7. *Basevi A.* Studi sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze: Tipografia Tofani, 1859. — 324 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://hdl.handle.net/1802/3502>. Дата обращения 15.05.2014.
8. *Bonomi E.* Čajkovskij and Grand opéra. Considering the Dramaturgy of The Opričnik and The Maid of Orléans // *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen*. 19 (2012). — S. 23—44.
9. *Braun L.* Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. — Mainz, 1999. — S. 188—238.
10. *Budden J.* Pezzo concertato // *The New Grove Dictionary of Opera* / Ed. Stanley Sadie. — Vol. 3. — London, 1992. — P. 989.
11. *Budden J.* The Operas of Verdi, 3 vols. — Vol. I. — London, 1973. — 538 p.
12. *Carver A. F.* Concertato // *New Grove Dictionary of Musik and Musicians* / Stanley Sadie. — Vol. 6: Claudel to Dante. — London / New York, 2001. — P. 235 — 236.
13. *Dahlhaus C.* Über das „kontemplative Ensemble“ // *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*. — Tutzing, 1975. — S. 189—195.
14. *Dahlhaus C.* Dramaturgie der italienischen Oper // *Geschichte der italienischen Oper*. — Bd. 6. — Laaber, 1992. — S. 75—145.
15. *Gerhard A.* Konventionen der musikalischen Gestaltung // *Verdi Handbuch*. — Stuttgart, 2013. — S. 165—182, 702—703.
16. *Helmerts R.* “It Just Reeks of Italianism”: Traces of Italian Opera in “A Life for the Tsar” // *Music & Letters*. — Vol. 91. — № 3. — P. 376—405.
17. *Kerman J., Grey T. S.* Verdi’s Groundswells: Surveying an Operatic Convention // *Analyzing Opera. Verdi and Wagner* / Ed. Carolyn Abbate. — Berkeley, 1989. — P. 153—179.
18. *Kirsch W.* Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18 und 19. Jahrhundert // *Die Musikforschung*. — 27 (1974). — S. 186—199.
19. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. — Bd. 4: Hamm-Kar. — Kassel, 1996. — 905 S.
20. *Powers H.* “La solita forma” and “The uses of convention” // *Acta musicologica*. — 1987. — Vol. LIX. — P. 65—90.
21. *Powers H.* Simon Boccanegra I. 10—12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // *19<sup>th</sup>-Century Music*. — XIII/2 (1989). — P. 101—128.
22. *Tutti i libretti di Donizetti* // *Egidio Saracino*. — Milano, 1993. — 1344 p.
23. *Wagner H.-J.* Komponieren nach Verdi — Komponieren mit Verdi. Paradigmen der Rezeption // *Verdi Handbuch*. — S. 604—617.