

УДК 782.1

А. А. Логунова

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ
ФИНАЛА В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ КОМПОЗИТОРА)

Джузеппе Верди никогда не декларировал свои эстетические позиции на страницах специальных теоретических трудов. Потому именно письма являются важнейшим документальным материалом, позволяющим лучше понять его оперную реформу. Наряду со сборниками избранных писем композитора в комментированном переводе ленинградского музыковеда А. Д. Бушен [1, 2], в настоящей статье привлекаются эпистолярные источники, еще не переведившиеся на русский язык, в частности, фрагменты переписки Верди с Арриго Бойто, вышедшей в издательстве Чикагского университета [3], а также письма, цитируемые в английской монографии крупнейшего современного эксперта в области вердианы Джулиана Баддена [4, 5].

Одним из важных аспектов вердиевской драматургии является переосмысление традиционных оперных форм, в том числе формы финала. Становление финала может рассматриваться как отдельный сюжет в истории итальянской оперы. Так, в период высшего расцвета оперы-буффа наряду с заключительным финалом (*finale ultimo*) значительную роль получил финал I акта. Здесь интрига достигала высшей точки развития, а музыкально-драматургическое целое разрасталось до небывалых масштабов. Лоренцо да Понте описывал финалы оперы-буффа как «...род самостоятельной маленькой комедии или оперетты», где «речитативы исключены... все поют; и любая вокальная форма возможна» [6, с. 327]. Идея подобного финала получила развитие в итальянской опере эпохи романтизма. Один из актов непременно завершался действенной массовой сценой, события которой определяли все дальнейшее течение драмы. В специальных исследованиях Г. Пауэрса [7, 8], С. Бальтазара [9, 10], Дж. Баддена [11] о формах итальянской оперы такая сцена именуется «центральным финалом» или «финалом-concertato». В том же значении, как синоним, применяется определение «большой финал», близкое формулировке Ф. Госсетта («расширенный финал») [6].

О том, что Верди воспринимал большой финал как неперменный атрибут оперы, свидетельствует уже одно из самых ранних писем композитора (от 5 сентября 1843 г.), адресованное директору театра La Fenice графу Карло Мочениго. В нем обсуждается проект оперы «Кромвель», оставшийся нереализованным: «На мой взгляд, (если мы собираемся работать с этим либретто) следует держаться оригинальной трехактной версии, разработать большой финал для прощания короля Чарльза и изменить заключительный финал, поскольку в этом виде он недостаточно захватывает... (курсив мой. — А. Л.)» [цит. по: 12, р. 122].

Универсальная структура, определяющая строение больших финалов, так называемая *la solita forma*, то есть «обычная форма», сложилась в операх Россини,

что позволило С. Бальтазару дать ей еще одно обозначение — «код Россини» [13, р. 471]. В ее основе лежит чередование действенных и статичных разделов. Первый раздел, имеющий обозначение *tempo d'attacco*, представляет собой декламационные реплики солистов на фоне более-менее рельефного оркестрового материала; с точки зрения сюжета, в этом разделе, как правило, выясняется какое-то важное обстоятельство. Второй раздел, именуемый *Adagio* или *pezzo concertato*, является лирической остановкой действия — общий ансамбль, в котором выражается, как правило, дифференцированная реакция героев на произошедшее. Третий раздел, *tempo di mezzo* — вновь событийный, одна из важнейших его функций — смена настроения, в музыкальном отношении он представляет собой свободное построение с преобладанием речитативно-декламационной мелодики. После него следует *stretta* — заключительный энергичный ансамбль, в котором намечается выход из сложившейся ситуации, и единый эмоциональный порыв объединяет всех участников действия.

В своих первых операх Верди полностью опирается на эту структуру. Образцом может служить финал I акта «Набукко» (1842). *Tempo d'attacco* представляет собой динамичную сцену — собравшиеся в храме евреи слышат стремительный марш приближающихся вавилонских воинов, и при появлении Набукко Захария берет в заложницы Фенену. Следующий раздел, *pezzo concertato*, открывает ариозо Набукко, которое перерастает в общий ансамбль. *Tempo di mezzo* — очередной острый поворот: Измаил решительно освобождает Фенену, навлекая на себя гнев евреев. Завершает сцену ансамблевая стретта с сольным запевом Набукко. Подобная модель встречается в операх Верди вплоть до середины 1850-х.

Любопытное свидетельство того, как воспринимались русскими музыкантами традиционные большие финалы в операх Верди, оставил А. Н. Серов: «В конце праздника, во время грубой музыки, годной для ипподрома, — замаскированные заговорщики (под предводительством Иоанны Гусман) покушаются на жизнь герцога. Сын его защищает, и заговорщиков берут под стражу. Драматическая канва требует быстроты, а Верди тут поместил секстет с длинным *adagio* (!). Мотив секстета (разумеется, унисоном) из мелодии романса Рауля; аккомпанемент альты — заменен контрабасом. Заключительное *allegro* переполнено теми оглушительными выкриками голосов и оркестра, в чем синьор Верди полагает высший “пафос” музыкальный, и что вам известно еще по “Ломбардцам” и “Эрнани» [14, с. 457]. По сути дела, в ходе своей бескомпромиссной критики Серов дал очень точное описание типичных фаз финала-*concertato* из III акта «Сицилийской вечерни» (1855).

Однако уже с середины 1840-х в ряде случаев Верди избегает буквального следования стандарту *la solita forma* и начинает экспериментировать с последним разделом сложившейся формы финала — стреттой. Так, в первом финале оперы «Двое Фоскари» (1843) он заменяет стретту небольшой кодой, а в финале I акта «Аттилы» (1846) и вовсе упраздняет заключительный ансамбль. Впервые композитор продекларировал отказ от стретты в 1849 году при сочинении оперы «Луиза Миллер». В финале I акта в дом к Миллеру приходит Рудольф, который просит руки дочери Миллера Луизы, а затем появляется и отец Рудольфа граф Вальтер,

оскорбляющий Луизу и приказывающий арестовать Миллера вместе с дочерью. В письме к своему либреттисту Сальваторе Каммарано от 17 мая 1849 г. Верди пишет: «...я не хотел бы в первом финале ни стретты, ни кабалетты. Ситуация этого не требует, и стретта уничтожила бы весь эффект данного положения. Вы напишете, как хотите, начало этой части и ансамблевый эпизод; что же касается конца, то вы должны будете сделать его точно так, как у Шиллера... < ... > Здесь общий возглас всех присутствующих, и занавес опускается» [2, с. 47].

Постепенно именно отсутствие стретты становилось характерной приметой вердиевских финалов. Сам композитор подчеркивал прогрессивность этой тенденции в письме к своему другу барону Чезаре де Санктису от 1 января 1853 г. по поводу оперы «Трубадур» — тогда кончина Сальваторе Каммарано заставила Верди дорабатывать текст оперы вместе с молодым поэтом Л. Э. Бардаре: «...я подумал о том, чтобы упразднить стретту [в финале II акта], тем более, что она не кажется мне необходимой для самой драмы, и, может быть, Каммарано написал ее только для того, чтобы следовать обычаю... <...> В таком виде конец показался мне более новым по форме — может быть, более действенным и, главное, более кратким...» [2, с. 63–64].

Особое место в творчестве Верди занимают величественные финалы опер «Дон Карлос» (1867) и «Аида» (1871): «сцена аутодафе» (III акт в 5-актных редакциях) и картина триумфального марша (II акт), отмеченные влиянием большой французской оперы, с важной ролью декоративной составляющей, которая по принципу контраста оттеняет и подчеркивает драматическую линию. В плане музыкально-драматическом оба финала построены по одному принципу — место традиционной стретты занимает возвращение материала первого раздела в конце картины, что отличает их от финалов ранее написанных опер Верди и его современников. Редкий пример повторения начального хора представлен в первом финале «Весталки» Спонтини (1807), но в «Весталке» — это реприза *da saro*, у Верди же изменения в «репризе» весьма значительны. Центральный финал «Дон Карлоса» стал самой крупной частью оперы, неизменно сохранявшейся во всех прижизненных редакциях и получившей единодушное одобрение уже при первом исполнении. Как отмечает Дж. Бадден, даже враждебно настроенные критики превозносили финал III акта. Корреспондент *Le Figaro* писал: «Эта сцена... восхитительна от начала до конца. Эта потрясающая страница — гарант того, что “Дон Карлос” не умрет» [цит. по: 5, р. 119]. Вероятно, именно картина аутодафе позволила Россини утверждать следующее: «... да простят меня мои коллеги, но он единственный композитор, способный написать большую оперу» [цит. по: 5, р. 26]. Сам Верди признавал, что финал III акта — «без сомнения, лучшая вещь в опере» [5, р. 119]. Доказательством правдивости его слов стало развитие однажды найденного решения в следующей опере.

То, как Верди «высекал» композицию финала II акта «Аиды», показывают его письма к Антонио Гисланцони, написанные в сентябре 1870 г., в которых идет речь о трех хорах, участвующих в грандиозном финале. 8 сентября Верди просит поэта написать текст для жрецов, а также проектирует общую композицию первого раздела финальной сцены: «Синьор Гисланцони, после вашего отъезда я рабо-

тал очень мало; написал только марш, очень длинный и со множеством подробностей. Выход царя со всем двором, Амнерис, жрецы (это надо прибавить); появление войск в полном снаряжении, танцовщицы, несущие священные сосуды, драгоценности и т. д.; танцующие альмеи; и, наконец, Радамес со всякими трофеями — все это составляет один музыкальный отрывок — марш» [2, с. 153]. В следующем письме, 10 сентября, Верди повторяет свою просьбу о стихах для жрецов, подчеркивая формообразующее значение этого материала: «... невозможно обойтись в конце без строфы для жрецов. Рамфис — важное действующее лицо — и должен непременно сказать что-нибудь. Знаю сам, что сказать он может немного и как раз из-за этого требовалось написать слова так, чтобы строфы жрецов в начале финала могли бы повториться в конце. Было бы лучше повторить строфы народа, о чем я просил вас» [2, с. 155]. Наконец, уже во время обсуждения III акта, 30 сентября, Верди вновь возвращается к гранд-финалу и просит либреттиста написать текст хора пленных для заключительного раздела финала: «... У нас на сцене имеется хор пленных; нельзя допустить, чтобы они молчали (их, по крайней мере, человек двадцать), и нельзя допустить, чтобы они пели вместе с народом. Поэтому найдите мне для них какую-нибудь строфу» [2, с. 159]. Требование композитора в очередной раз демонстрирует его стремление к драматической оправданности каждого элемента оперного целого.

Показательным примером эволюции музыкально-драматургической формы финала в операх Верди является сравнение первой версии оперы «Симон Бокканегра», созданной в 1857 году, с редакцией 1881 г. С самого начала Верди понимал, что важнейшие изменения должны коснуться именно I акта, почти половину которого составлял большой финал. Об этом он сообщал в известном письме к Джулио Рикорди от 20 ноября 1880 г.: «Дорогой Джулио, невозможно оставить партитуру в том виде, в каком она существует сейчас. Слишком печально, слишком безнадежно. Незачем менять что-либо ни в первом акте [имеется в виду Пролог], ни в последнем [т. е. третьем], ни даже в третьем [т. е. втором], за исключением нескольких тактов здесь и там. Но необходимо написать заново весь второй [т. е. первый] акт и придать ему выпуклость, разнообразие и большую жизненность. В части, касающейся музыки, можно было бы сохранить каватину женщины, дуэт с тенором и другой дуэт между отцом и дочерью, несмотря на то, что там имеются кабалетты!! (Разверзись, о земля!)» [2, с. 231–232].

Первоначально финал включал танец пиратов с хором — номер, который носил скорее декоративный характер, а после него следовали традиционные четыре раздела *la solita forma*. В редакции 1881 г. первый финал стал одним из самых оригинальных и ярких эпизодов оперы. Чего стоит только обращение дожа к членам Сената, в котором авторы опирались на подлинный текст писем Петрарки! Поначалу композитор высказывал желание освободиться от традиционного раздела *pezzo concertato*. Так, в письме к Рикорди от 26 ноября 1880 г., которое было опубликовано только в 1988 г. и потому не могло войти в русское издание, Верди пишет: «Не думаю, что есть какая-либо причина сделать одно из обычных *pezzi concertati*» [цит. по: 4, р. 256]. Однако в письме к либреттисту Арриго Бойто 26 января 1881-го Верди сообщает: «Не имея такого намерения, я все-таки написал

pezzo concertato в новом финале» [3, р. 34]. При этом даже в полифоническом ансамбле Верди стремится к максимальной естественности выражения — так, 5 февраля он просит Бойто избегать реплик «в сторону», поскольку они «заставляют артистов оставаться неподвижными» [3, р. 37]. Необходимо, чтобы фраза каждого солиста имела конкретного адресата. Кроме того, Верди заботится о ясности текста, и исходя из этого режиссирует эпизод восстания: «Я постарался, вопреки взволнованному движению в оркестре, сохранить ясность всех слов. Оркестр ревет, но ревет тихо» [3, р. 37].

Ни Верди, ни Бойто не предполагали, что редактирование оперы «Симон Бокканегра» обернется столь долгим и кропотливым трудом. Ведь основной причиной их сотрудничества в начале 1880-х была работа над «Отелло». Благодаря переписке Верди с Бойто, процесс рождения этого либретто зафиксирован весьма обстоятельно. В отечественном издании писем Верди опубликовано лишь одно письмо к Бойто касательно «Отелло», и относится оно к заключительному этапу работы, когда Верди сообщает либреттисту о завершении IV акта (5 октября 1885 г.). Между тем, наиболее интенсивно в переписке обсуждался именно вопрос большого финала III акта. 23 июня 1881 г. Верди просит Бойто сконцентрироваться на финале и сделать масштабную сцену: «Этого требует театр, но даже больше, чем театр, этого требует колоссальная сила драмы» [3, р. 54]. Таким образом Верди подчеркнул драматургическую оправданность большого финала (разумеется, уже без стретты) в своей новой опере. Письмо Бойто от 24 августа 1881 г. содержит точное определение самой сути большого финала: «В ансамблевом номере, — пишет Бойто, — есть, как мы и намечали, лирическая и драматическая части, смешанные вместе, другими словами, это лирическая, мелодическая пьеса, внутри которой развивается драматический диалог. Главная фигура лирической части — Дездемона, драматической — Яго» [3, р. 55]. Это же письмо содержит важное замечание Бойто по поводу роли Отелло в общем ансамбле. Либреттист пишет: «Положение Отелло определено драмой. Мы увидели его в состоянии полного упадка... И так он должен оставаться до конца ансамбля. В молчании он величественнее, ужаснее и правдивее» [3, р. 56]. В результате, несмотря на сохранение в композиции «Отелло» ключевой для больших финалов идеи соединения всех голосов в полифоническом ансамбле *pezzo concertato*, Верди не включает в него партию Отелло. Таким образом, после всех предшествующих экспериментов со стреттой, в «Отелло» драматургические поиски Верди концентрируются на другой зоне *la solita forma*.

О том, какое большое значение придавал Верди слову даже в чисто музыкальной структуре полифонического ансамбля, свидетельствует письмо к Бойто от 17 июля 1886 г., которое относится уже ко времени подготовки к премьере «Отелло». Речь идет об оформлении программки для зрителей. Композитор заботится о том, как будет напечатан текст финала, вплоть до расположения страниц и размещения текста участников ансамбля в трех колонках: «Я бы хотел, — пишет Верди, — чтобы слушатели могли видеть и понимать все с одного взгляда» [3, р. 103].

Так, письма Верди, в которых обсуждается композиция финалов, еще раз подтверждают, как внимательно относился композитор к вербальному тексту, как

зорко следил за мотивированностью и драматической оправданностью каждой фразы. Особый интерес представляют высказывания касательно самой музыкально-драматической формы большого финала. В 1850-е Верди выступает как смелый новатор, он исключает стретты, обосновывая такое решение стремлением к драматической правде. Однако от «сердцевины» финала, общего ансамбля, образуемого контрапунктом индивидуальных эмоций (*pezzo concertato*), он не отказывается и тридцать лет спустя, даже вопреки начальному желанию, как при работе над второй редакцией «Симона Бокканегры». И в «Отелло», где теряют силу многие стандарты итальянской оперы, Верди доказал драматургическую необходимость большого финала, сотворив величественный памятник уходящей форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. М.: Музыка, 1959. 647 с.
2. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. М.: Музыка, 1973. 352 с.
3. *Verdi G., Boito A.* The Verdi-Boito correspondence / Ed. by M. Conati, M. Medici; English-language ed. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
4. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 2. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 532 p.
5. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 3. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 546 p.
6. *Gossett Ph.* The «Candeur Virginal» of «Tancredi» // The Musical Times. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.
7. *Powers H. S.* «La solita forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.
8. *Powers H. S.* «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // 19th-Century Music. Vol. 13. 1989. № 2. P. 10–28.
9. *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.
10. *Balthazar S. L.* Aspects of Form in the Ottocento libretto // Cambridge Opera Journal. Vol. 7. 1995. № 1. P. 23–35.
11. *Budden J.* The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 524 p.
12. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 720 p.
13. *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.
14. *Серов А. Н.* «Иоанна ди Гусман» Верди // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2-х т. Том 2. М.: Музгиз, 1950. С. 455–462.
15. *Шен Д.* [Бушен А. Д.] Верди и Бойто в работе над «Отелло» // Советская музыка. 1946. № 5–6. С. 56–65.