

ПИЛИПЕНКО Н.В. Сольные номера в операх Ф. Шуберта: ария или песня?

В статье рассматриваются проблемы, связанные с принадлежностью сольных номеров в театральных сочинениях Шуберта к традиции большого оперного стиля. В музыкознании сложилось ошибочное мнение о том, что оперы и зингшпили этого композитора представляют собой набор песен. Однако среди сольных номеров как ранних, так и зрелых театральных сочинений Шуберта есть немало арий, написанных по итальянским моделям. В то же время во многих случаях очевидна также ориентация на песенные формы и стиль.

Ключевые слова: Франц Шуберт, опера, зингшпиль, ария, песня, формообразование в сольных номерах

PILIPENKO N.V. Solo Numbers in Schubert's Operas: Arias or Songs?

The article considers solo numbers in Schubert's theatrical works and their connections to the grand operatic style. A wrong assumption has been developed in musicology that operas of this composer are a mere collection of songs. Nevertheless, many arias in both early and mature Schubert's theatrical works are based on Italian models. At the same time focus on the song forms and style is evident in many cases.

Key words: Franz Schubert, opera, Singspiel, aria, song, forms of solo numbers



Нина Владимировна Пилипенко

СОЛЬНЫЕ НОМЕРА В ОПЕРАХ Ф. ШУБЕРТА: АРИЯ ИЛИ ПЕСНЯ?

«Композитор песен» – именно так назвал Франца Шуберта в своих воспоминаниях А. Хюттенбреннер [1, 79], и у нас нет причин не соглашаться с этим определением. Не стоит, однако, забывать о том влиянии, которое оно оказало на восприятие других областей шубертовского творчества – в частности, театральной музыки. Долгое время считалось, что оперы Шуберта – это просто набор песен¹, что они близки к лидершпилю², жанру, представляющему собой нечто среднее между зингшпилем и песенным циклом.

Это убеждение оказалось весьма стойким³, хотя исследования второй половины XX – начала XXI века внесли в него существенные коррективы. И все же вопрос о соотношении «оперного» и «песенного» в сольных номерах театральных сочинений Шуберта до сих пор остается актуальным. Есть ли в его творчестве «настоящие»

¹ Так, опера «Альфонсо и Эстрелла», поставленная Ф. Листом в 1854 году, в одной из рецензий была оценена как «песенная» («Liederoper») [15, 11; 34, 40], а сам Лист в своей статье, посвященной этому сочинению, подчеркивал, что оно «состоит из ряда легких, красивых и широко мелодичных [breit melodisch gehaltenen] песен» и все в нем «несет печать шубертовской лирики, а многое можно было бы рассматривать среди лучшего из его песенного наследия» [24, 103].

² Э. Ганслик прямо называет лидершпилем фарс «Братья-близнецы» [21, 1].

³ Еще в середине XX столетия английский шубертовед М. Браун писал об опере «Альфонсо и Эстрелла», что герои в ней «стоят и поют песни» [13, 141].

Музыкальный театр

арии, наследующие итальянской оперной традиции? Или сольные высказывания героев ограничены исключительно скромной выразительностью в духе песенной лирики? И насколько эта песенность вписывается в поэтику немецкоязычной оперы той эпохи? В конечном счете, как соотносится «своё» и «чужое» в шубертовских ариях?

Чтобы более аргументированно ответить на эти вопросы, необходимо прежде всего понять, какую роль играли сольные номера в операх того времени и насколько отношение Шуберта к ним выходит за рамки общепринятого.

В первую очередь нужно учитывать, что для европейского музыкального театра начала XIX века характерна общая тенденция к сокращению сольных номеров. Х. Люнинг, констатируя, что опера этого времени «больше не является оперой арий» [25, 69], видит причину такой трансформации во влиянии буффа и усилении связи музыки с действием. Это сокращение заметно и в театральных сочинениях Шуберта – в большинстве его зингшпилей и двух больших операх они составляют не более трети (а иногда и меньше) от общего количества.

Однако, несмотря на падение роли арии, в первые декады XIX века ее продолжают воспринимать как «важнейшую часть большой музыкальной композиции» [9, 127]⁴, именно ей посвящены наиболее развернутые, часто полемически заостренные разделы в разного рода энциклопедиях, трактатах по эстетике и просто в газетных статьях. В немецкоязычных работах критика направлена, прежде всего, против итальянского искусства. Именно итальянская ария имела в виду, когда давались такие определения: «Это часть оперы, в которой наиболее часто и дурно грешат против разума и чувства» [29, 51], и

⁴ Под «большой музыкальной композицией» подразумеваются оперы и оратории.

Музыкальный театр

главный ее грех – это виртуозность, «украшения, пассажи и каденции» [Ibid., 56]. Aria di bravura единодушно осуждались как безвкусные [23, 56; 19, 552], совершенно неподходящие для «настоящего драматического сочинения» и «выражения драматического аффекта» [9, 128]. При этом даже моцартовские образцы из «Волшебной флейты» и «Похищения из сераля» признаются «жертвой», принесенной «извращенному вкусу» эпохи [23, 56]⁵.

Как это обычно бывает, практика расходилась с требованиями авторов эстетических эссе, и в ариях, написанных австрийскими и немецкими композиторами в 1800–1820-е годы, виртуозные вставки большей или меньшей степени сложности не являются редкостью⁶. Встречаются они не только в созданном по итальянской модели «Императоре Адриане» Й. Вейгля (ария Эмиренны № 4), но и в национально ориентированных «Пловце» и «Либуше» К. Кройцера и даже в «Эврианте» К. М. Вебера, также выступавшего против излишеств итальянского вокального искусства (ария Эглантины № 8, соло Эврианты в финале I д). Более того, колоратуры не были чужды сольным номерам и в зингшпилях. И хотя в целом в последних вокальная виртуозность обычно все же менее изощренная, чем в операх большого стиля, в них также можно найти примеры арий, насыщенных фиоритурами (ария мадам Штильфельд в «Холостяцком хозяйстве» А. Гировца, ария Филлис № 8 в пасторали «Соловей и ворон» Вейгля).

В сравнении с приведенными примерами Шуберт в своих зрелых операх – «Альфонсо и Эстрелле» (1821–1822), «Заговорщиках» (1823), «Фьеррабрасе» (1823) – использовал виртуозные элементы

⁵ Впрочем, «бравурный стиль» подвергался критике уже в XVIII веке и осуждался даже самим Метастазео [3, 155].

⁶ Ср.: [28].

Музыкальный театр

достаточно умеренно. Т.Г. Вайделих, например, оценивая структуры и стиль арий в «Альфонсо и Эстрелле», называет их «песенными» и «каватинообразными», а также констатирует отказ от «обычных итальянских галопад»⁷ и «рулад» [34, 135]. Однако в более ранний период (1813–1816) композитор все же отдал дань и бравурному стилю, и колоратуре – явно под влиянием итальянской традиции, к которой он приобщился, еще обучаясь у А. Сальери.

Это влияние, разумеется, сказывалось не только в стилистических особенностях вокального письма, но также в типах и формах арий, которые использовал юный Шуберт.

Итальянские модели, сложившиеся в XVIII веке (и особенно в последней его трети), прочно утвердились уже в творчестве его предшественников, проникнув не только в серьезную немецкоязычную оперу, но и в зингшпиль. Последнее неудивительно, поскольку главным источником для заимствования была опера-буффа, служившая на первых порах основой для формирования национального жанра в Вене.

На переломе столетий для нее, по оценке Люнинг, было характерно три типа арий: 1) «настоящие, стандартные арии», наследующие традиции оперы *seria*; 2) «особые индивидуальные формы, которые часто даже не называются ариями»; 3) арии, связанные с типичной драматической ситуацией – с перечислениями (*Registerarie*), с репликами других персонажей (*con pertichini*), с элементами сюжетного развития (*Aktionsarie*), а также «так называемые характерные вставные номера (серенады и песни)» [25, 71–72].

Роль и вес каждого из названных типов в немецкоязычной традиции зависели от жанровой принадлежности сочинения. Для

⁷ Из письма Шуберта от 19 мая 1819 года [8, 69].

Музыкальный театр

зингшпиля – особенно для его низкой, фарсовой формы⁸ – наиболее естественными были два последних, тогда как большая опера тяготела к первому. С другой стороны, разного рода ариетты, каватины⁹ и даже песни можно встретить и в сочинениях серьезного жанра, а полноценные арии – не только в чувствительных, но иногда и в комических зингшпилях. Правда, в последнем случае они «вкладываются в уста почти исключительно *parti serie*» [Ibid., 71], подобных моцартовским Бельмонту и Констанце.

Соответствие между жанром оперы, с одной стороны, и типом сольных номеров, с другой, хорошо осознавалось современниками Шуберта, и его нарушение обычно вызывало нарекания критиков, как это случилось, например, с Арией Лизхен из шубертовского фарса «Братья-близнецы», поставленного на сцене Кернтнертортеатра в 1820 году. Эта Ария, представляющая собой, по оценке современных исследователей, «выдающееся музыкальное произведение» [27, 152], вызвала наибольшие нарекания рецензентов как «слишком растянутая» [2, 198], перегруженная модуляциями и потому «совершенно лишенная покоя» [2, 195]. Один из них даже заметил, что «если бы она была построена в строфической форме с рефреном¹⁰», то «понравилась бы гораздо больше» [2, 195–196].

Причина столь суровой критики – именно в несоответствии этой арии, явно принадлежащей большому стилю, незамысловатой поэтике венского фарса. Такие пьесы не предполагали

⁸ Для венского зингшпиля принято деление на т.н. высокую и низкую разновидности. Первая предполагала «господствующее, драматургически активное» положение музыки, тогда как во второй она имела чисто прикладное значение [32, 14].

⁹ Каватины в том значении, которое было обычным для XVIII – начала XIX века, т.е. короткая ария без *da capo* [14, 790]. По выражению Люнинг, «каватиной долгое время считалось все, что отклонялось от стандартной формы арии» [25, 73].

¹⁰ Судя по всему, имеется в виду куплетная форма с припевом.

Музыкальный театр

сложноорганизованных номеров даже у первой пары влюбленных, которая в низших разновидностях зингшпиля обычно изображалась столь же простыми «буффонными» приемами, что и остальные персонажи [32, 53]. И в этом отношении незатейливая куплетная форма с припевом действительно больше бы соответствовала содержанию, чем развернутая, свободная по форме ария со смелыми модуляциями и чертами сонатности.

Был ли подобный подход обусловлен неопытностью Шуберта? На этот вопрос вполне возможен положительный ответ: в его ранних зингшпилях можно обнаружить еще более вопиющие несоответствия такого рода – как в арии Кэтхен из «Четыре года на посту» (1815). Неслучайно и зависимость от итальянских образцов ощущается в ней гораздо больше. Этот номер принадлежит к типу арий-молитв (*preghiera*), весьма распространенному оперному топосу. Основной сферой его применения в начале XIX века были оперы с серьезными и чувствительными сюжетами, но никак не комический зингшпиль с фарсовыми мотивами. Появление молитвы (и отнюдь не пародийной) в такого рода либретто вносит ощутимый диссонанс, отчасти объясняющий тот «неуместный тон» [27, 110] арии, который отмечают исследователи.

Сама ее форма – контрастно-составная из нескольких разделов – явно ориентирована на большой стиль итальянского образца. Здесь соблюдены основные правила написания подобного рода номеров – от темпового противопоставления разделов до блестящей коды-стретты с ускорением темпа (*Più moto*) в конце. Особенно примечательно в этой арии *Adagio con moto*, содержащее непосредственное обращение к Богу («*Господь! Господь! услышь мой голос, / услышь милостиво мою мольбу! / Смотри, я лежу здесь в пыли...*»). Изначально оно, очевидно, было задумано как вступительный речитатив,

Музыкальный театр

предваряющий традиционную двухчастную структуру со сменой темпов *Allegretto* – *Allegro affettuoso*, однако результат оказался гораздо более впечатляющим. Вокальная партия, гибко сочетающая декламационные возгласы и кантилену, хоральное сопровождение, тонко оркестрованное для секстета кларнетов, фаготов и валторн, красочная гармония, чередование квадратных и неквадратных построений при стройности архитектоники – все это создает исключительный по красоте музыкальный образ и позволяет поставить этот эпизод в один ряд с лучшими вокальными сочинениями Шуберта. Вместе с тем следующие за вступлением разделы несколько ослабляют общее впечатление – прежде всего за счет многочисленных секвенций и несколько назойливых повторов, призванных имитировать здесь бравурно-аффектированный итальянский стиль. Хотя все это не помешало Э.Н. Маккей охарактеризовать Арию Кэтхен, пусть и с некоторыми оговорками, как «прекрасную», и отметить, что «кульминационное окончание высокой колоратурой – одно из самых впечатляющих в раннем творчестве Шуберта» [27, 110].

Сходный случай представляет собой первая ария графини Оливии из зингшпиля «Друзья из Саламанки» (1815). Ее структура также имеет в основе итальянскую модель – сложившийся к тому времени тип, который позднее получил название *la solita forma* (обычная форма) и который восходит к большой арии конца XVIII века [11, 93–94]¹¹, а именно к рондó (*Rondò*) [30, 37]¹². Две части, противопоставленные по темпу (медленно – быстро), аналогичны по своим функциям традиционным для таких арий разделам *cantabile* и *cabaletta* (или *stretta*). По словам М. Бегелли, подобные формы

¹¹ На русском об особенностях этой формы подробнее см. [7, 44–68; 4, 97–110].

¹² О рондó см. также [5, 533–534; 6, 76].

Музыкальный театр

составляли основу вокальных номеров в итальянской опере начала XIX века, и «множество арий Россини ограничено этой простой двухчастной схемой, особенно, когда героиня оказывается на сцене одна, без собеседников, действующих в качестве *pertichino*» [11, 94]. Показательно, что Шуберт использует эту форму именно в подобной ситуации – Оливия в одиночестве предаётся размышлениям.

Первая часть арии представляет собой обычное для кантабиле АВА' с характерно шубертовской вариантностью в репризе. В основу второй положена типичная для кабалетты структура дважды повторенного периода, хотя и здесь не обошлось без вариантности – на этот раз не столько мелодической, сколько ладотональной. Завершается все 16-тактовой кодой с довольно тяжеловесным (и совершенно не итальянским) кадансированием в последних пяти тактах. Конечно, эта «кабалетта» не имеет ни типичного для итальянцев перехода между двумя основными частями, ни изощренного варьирования мелодии при повторении периода, ни настоящего бравурной коды, рассчитанной на аплодисменты публики. Однако ее структурная модель вполне узнаваема и сомнений не вызывает.

Впоследствии Шуберт использует подобные формы гораздо более осмотрительно и только в операх с серьезными сюжетами. В «Альфонсо и Эстрелле», его первом сочинении со сквозной музыкальной композицией¹³, заслуживающем жанрового обозначения «большая опера», есть несколько сольных номеров, созданных по

¹³ Эта опера была создана раньше «Эврианты» Вебера (1822–1823), где использован тот же принцип, однако она не является первым немецкоязычным сочинением такого рода на венских подмостках. Среди более ранних примеров, которые Шуберт, вероятно, рассматривал в качестве образца, можно назвать оперы Мозеля «Залем» (1813) и «Кир и Астиаг» (1818).

Музыкальный театр

итальянскому образцу: выходная ария Фроилы (№ 2)¹⁴, ария Маурегато с хором (№ 18) и примыкающим к ней ансамблем (№ 19), который выполняет функцию стретты, а также не обозначенное как ария, но фактически идентичное ей соло Адольфо в сцене заговора (№ 17)¹⁵. Самое удивительное, однако, что все названные персонажи принадлежат ко «второму ряду». В то же время у главных героев – любовной пары, чьи имена вынесены в название оперы – нет ни одной арии, построенной по такого рода моделям или хотя бы сопоставимой с ними по масштабам. Именно к сольным высказываниям Альфонсо и Эстреллы в наибольшей степени и применимо обозначение «песенные», хотя сами формы не всегда в полной мере соответствуют структурным инвариантам этого жанра.

Так, например, ария Альфонсо из I действия, которую еще со времен Ганслика принято сравнивать с шубертовскими песнями [20, 2], написана в одной из разновидностей рондо с одинаковыми по материалу эпизодами, звучащими в разных тональностях (abab'a – В- Ges-B-g-B) – форме, вполне обычной для оперы второй половины XVIII века¹⁶. И даже трехчастная, песенная по структуре вторая Ария этого же героя (№ 13), по стилистике напоминающая первые песни «Прекрасной мельничихи», по мнению Вайделиха, «является в сущности выписанным *dal segno* с кодой», хотя и без повторения текста [34, 141]. Впрочем, все сольные номера в партии Эстреллы по форме однозначно песенные. В двух из них (№№ 7 и 21) представлены различные варианты куплетности, третий же (№ 15) написан в большой песенной форме.

¹⁴ Вайделих указывает, что в арии Фроилы Шуберт использовал «ново-неаполитанский» тип «*Scena ed Aria*» со стреттой» [34, 136].

¹⁵ Арии Маурегато и Адольфо созданы по той же модели двухчастной формы, которую предпочитал Россини [34, 135].

¹⁶ Подробнее об этой форме в арии см. [3, 159].

Музыкальный театр

Все эти арии, с одной стороны, не попадающие в разряд «стандартных», а с другой, не являющиеся собственно песнями, формально можно отнести к числу тех «индивидуальных форм», которые Люнинг выделяет в качестве второго типа сольных номеров в современной Шуберту опере буффа. Вопрос, однако, в том, насколько подобные арии были обычными для театральных сочинений других венских композиторов того времени.

В операх, ориентированных, подобно «Альфонсо и Эстрелле», на поэтику большой оперы, песенные сольные номера встречаются редко и обычно только у второстепенных персонажей. Другое дело высокая форма зингшпиля с чувствительными сюжетами – вроде «Швейцарского семейства», «Сиротского дома» Вейгля или «Глазного врача» Гировца. В ней формы с явно песенным – или, по крайней мере, романсовым – бэкграундом обычно широко используются в партиях лирической пары¹⁷. И в этом отношении «Альфонсо и Эстрелла» Шуберта гораздо ближе к чувствительному зингшпилю, чем к большой опере.

В театральных сочинениях Шуберта, как и в операх его современников, достаточно широко представлена и третья разновидность – арии «типизированных ситуаций». «Ситуативные» сольные номера, по понятным причинам, появляются в первую очередь в зингшпилях, в партиях второстепенных персонажей и слуг, хотя некоторые разновидности встречаются у *parti serie* и в большой опере.

Популярные арии с перечислениями традиционно использовались для создания комического эффекта (иногда проникая

¹⁷ См., например, каватину Берга (большая песенная форма) и романс Марии (куплетная форма) в «Глазном враче» Гировца. Песенность этих сольных номеров проявляется не только в использовании соответствующих форм, но и в особенностях мелодики и принципах развития.

Музыкальный театр

даже в чувствительные зингшпили¹⁸). В театральные сочинения Шуберта этот тип представлен ариеттами № 9 и 10 из «Заговорщиков»¹⁹: граф описывает свои подвиги и лишения, которые претерпел ради жены в крестовом походе: «...я терпел голод и жажду для тебя, для тебя. / Я сразил, наверное, сотню турок для тебя, для тебя. / Я ставил на карту свою кровь и жизнь для тебя, для тебя. / Теперь я вернулся, увенчанный лавровым венком для тебя, для тебя». Графиня же, пародируя его слова, перечисляет все то, что он, по ее мнению, должен был делать для счастья супруги: «...но не годится это воинственное поведение для меня, для меня; / мир был бы гораздо лучше для меня, для меня; / <...> ты должен теперь жить для любви – для меня, для меня». В этих ариеттах Шуберт демонстрирует блестящее владение буффонными приемами, имеющими явные итальянские корни.

С другой стороны, арии *con pertichini*, которые в ту пору часто использовались именно в комической опере (и не только итальянской), у Шуберта можно найти в основном в сочинениях серьезного жанра. В «Альфонсо и Эстрелле», например, диалог с хором включают уже упоминавшиеся выше ария Маурегато из II д. и соло Адольфо в сцене заговора. С другой стороны, ничего необычного в этом нет, поскольку принцип *con pertichini* встречается и в ариях современной Шуберту *seria* (ария Аменаиды из II д. «Танкреда» Россини), и в немецкоязычных больших операх (арии Осроя в III д. «Императора Адриана» Вейгля, Владислава в III д. «Либуши» Кройцера и т.д.).

¹⁸ Так, в том же «Глазном враче» один из персонажей, управляющий графа (Игель), пытаясь сделать предложение главной героине (Марии), поет арию, где перечисляет ключи, которые он имеет, и обещает отдать своей будущей жене «ключи от кухни», оставив себе «ключи от подвала». См. текст арии в [17, 43–35].

¹⁹ Вторая ариетта является точным повторением первой, транспонированным в другую тональность.

Музыкальный театр

Серенады и песни – как вставные номера, которые персонажи исполняют по ходу действия – также принадлежат, главным образом, комическому и смешанному жанрам. Первые вполне могут претендовать на звание сценического топоса: серенада лирического героя под окном возлюбленной – одно из общих мест музыкальной комедии. Зингшпиль здесь не является исключением. Можно вспомнить, например, одноактное сочинение Гировца, которое так и называется «Серенада», или искрометный первый финал «Сестер из Праги» В. Мюллера, где несколько поклонников, пытаясь завоевать благосклонность героини и ее служанки, поочередно поют под аккомпанемент различных инструментов (от скрипки и флейты до тромбона, шарманки и цимбал). Есть подобные номера и в шубертовских сочинениях, однако не только в комических (интродукция «Братьев-близнецов», романс Диего во II д. «Друзей из Саламанки»), но также и в серьезных (серенада Эгинхарда в финале I д. «Фьеррабраса»). Последнее выглядит необычно, поскольку в операх его современников, хоть в какой-то степени претендующих на звание «больших» или «героических», этот жанр практически не встречается.

То же можно сказать и о песнях. Они оказываются достоянием прежде всего легкого зингшпиля – музыкальная часть фарсов в пригородных венских театрах состояла преимущественно из них. В высокой разновидности песни поют слуги, крестьяне и – очень часто – разбойники (см., например, № 7 из «Клаудины» и № 13 из «Поруки» Шуберта). В то же время в больших и героических операх обозначение «Lied» появляется очень редко и, как правило, в партиях второстепенных персонажей (песня Берты с хором в «Эврианте»). Однако в шубертовском «Фьеррабрасе» мы вновь сталкиваемся с исключением: песня вкладывается в уста двух главных героев,

Музыкальный театр

которые к тому же еще и рыцари Карла Великого – Эгинхарда и Роланда (песня с хором № 7, с которой начинается II акт).

Само по себе избегание обозначения «песня» в большой опере вполне понятно. В XVIII веке такого рода номера «нередко назывались ариями» – «то ли благодаря оперному контексту, то ли по иным соображениям» [3, 160]. Оперный контекст действительно оказывал определенное влияние: если в партитурах и, реже, клавирах бóльшая часть сольных номеров песенного характера обозначается как арии, то в либретто нередко эти же номера фигурируют как песни или романсы²⁰. С другой стороны, в австрийской и немецкой опере XIX века более важным – «иным» – соображением мог быть престиж, поскольку даже для певца, исполняющего второстепенную партию, почетнее петь арию или хотя бы ариетту, чем песню. Очевидно также, что для главных героев и персонажей благородного происхождения она считалась не самым подходящим жанром, и если по сюжету возникала необходимость спеть что-либо в куплетной форме, то использовались такие обозначения, как ария, ариетта или, в крайнем случае, романс.

В появлении такого рода номеров сказывается непосредственное влияние французской традиции: это справедливо не только по отношению к опере второй половины XVIII века (на что указывает Л.В. Кириллина [3, 160–161]²¹), но и – в меньшей степени – начала XIX. Это влияние становится совершенно очевидным при сравнении упомянутой выше песни с хором (№ 7) из «Фьеррабраса» с песнями Блонделя «Как султан Саладин» («Que le sultan Saladin») из «Ричарда Львиное Сердце» Гретри, Антонио «Бедный маленький

²⁰ См., например, мюнхенское либретто «Агнес Сорель», где ария Кастеляна названа песней, а ария Агнес – романсом [16, 5, 7].

²¹ На французское происхождение жанра песни – или «куплетов» – в опере указывает также М. Рунке [31, 78].

Музыкальный театр

савояр» («Un pauvre petit Savoyard») из «Водовоза» Керубини и Романсом «Трубадур» («Le troubadour») из «Жана Парижского» Буальдьё²². Все они сочинены по одной модели: три куплета²³ с хоровыми рефренами. При этом песня из II акта «Фьеррабраса» особенно близка к романсу из «Жана Парижского»: каждый из героев поет отдельный куплет, в конце же они объединяются в ансамбль (дуэт и терцет соответственно). Показательно также, что в «Жане Парижском» в пении участвует не только Оливье (слуга), но также сам Жан (принц) и принцесса Наваррская, что поднимает «статус» этого номера. Возможно, в «Фьеррабрасе» мы имеем дело с сознательным использованием французской модели, поскольку песню поют франкские рыцари, а в пояснении к ней указано, что «Эгинхард держит арфу на манер трубадура» [33, 230].

В больших операх венских композиторов эта же модель иногда использовалась как основа для сольного высказывания главной героини (обычно тоскующей) – как, например, в «Кире» И. фон Зейфрида, где дочь Астиага, Мандана, вспоминая о возлюбленном, поет романс, в хоровом рефрене которого придворные дамы как бы комментируют ее состояние. Сходным образом построена и шубертовская ария Эстреллы № 7, хотя контраст между настроением принцессы и ее окружения здесь заострен еще больше – и в тексте, и в музыке (минорному сольному куплету противопоставлен мажорный хоровой рефрен).

²² Последнюю из названных опер Шуберт видел ок. 1812 г. в Кернтнертеатре [12, 110], а две другие с 1802 г. шли на венских подмостках: «Ричард Львиное Сердце» в Ан дер Вин до 1822 [10, 270], «Водовоз» в этом же театре до 1818 г. [Ibid., 271] и на придворной сцене до 1814 [18, 121; 22, 282].

²³ Показательно, что Ханд в своей «Эстетике» указывает, что если в «прежние времена» число строф могло быть достаточно большим, то в «новые» их обычно три [19, 533].

Музыкальный театр

Иногда Шуберт отходит от точного следования этой модели – как в арии Флоринды с хором из III д. «Фьеррабраса». На первый взгляд ее структура, основанная на чередовании минорного сольного куплета и мажорного хорового рефрена, типично песенная. На самом же деле ее форма гораздо сложнее и интереснее. Сольный запев звучит здесь в полном и достаточно развернутом (две строфы поэтического текста) виде только один раз, в начале. Два других «куплета», во-первых, сильно сокращены (остается по одному двустихию), во-вторых, даны не в фа миноре, как первый, а в ре миноре, в-третьих, их мелодическая линия вариантно изменена. Изменения касаются и хорового рефрена, который также сокращается и варьируется. Но главное, в этой арии появляется развернутая мажорная кода, которая обобщает яркий контраст между минорным сольным запевом и мажорным хоровым рефреном, – раздел, для простой куплетной песни абсолютно избыточный.

Значительно трансформируя исходную модель песни с хоровым рефреном, Шуберт, тем не менее, в этой арии остается в рамках такого рода выразительности, которая близка к лучшим образцам его песенного стиля – прежде всего за счет оригинальности мелодической линии, обладающей типично шубертовскими чертами – пластичностью и вместе с тем простотой. Однако была ли сознательной со стороны самого Шуберта ориентация на песенный стиль в рамках арии? Скорее всего, да, и это касается не только арии Флоринды с хором, но и сольных номеров Альфонсо и Эстреллы. Композитор, к началу 1820-х гг. добившийся признания в качестве автора песен, вполне мог считать стилистические особенности этого

Музыкальный театр

жанра «опознавательным знаком» для ценителей своего творчества²⁴. Дополнительным аргументом здесь служит тот факт, что в процессе эволюции его оперного стиля количество арий с явной итальянской основой постепенно уменьшается. Если в театральных сочинениях 1813-1815 гг. в партиях главных персонажей Шуберт тяготеет к использованию масштабных структур, определенно разводя арии и песни, то в «Альфонсо и Эстрелле», «Фьеррабрасе» и «Заговорщиках» постепенно отказывается от этих моделей, все больше внедряя в мелодику приемы собственного песенного стиля.

Это, конечно, не означает, что в итальянизированных ариях ранних зингшпилей Шуберта мы не найдем черт такого рода выразительности, однако результат в большинстве случаев оказывается гораздо менее органичным, чем в его поздних операх. И, разумеется, диапазон сольных номеров в последних отнюдь не ограничивается песнями, романсами и близкими им по стилистике ариями. Когда с точки зрения Шуберта это оправдано ситуацией или характером персонажа, он по-прежнему создает развернутые многочастные формы, однако их трактовка в каждом случае индивидуальна и обнаруживает все меньше зависимости от каких бы то ни было образцов. Таким образом, в его оперных ариях «свое» в конечном счете оказывается более значимым, чем «чужое», индивидуальное – весомее, чем традиционное.

²⁴ На возможность подобного использования своего песенного стиля во вставной арии к «Волшебному колокольчику» Ф. Герольда указывает К. Мартин [26, 491-492].

Музыкальный театр

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964.
2. Жизнь Франца Шуберта в документах / сост., общая ред., введение и примеч. Ю. Хохлова; пер. И. Волькенштейн, Ю. Хохлова; пер. поэтич. текстов Л. Гинзбурга. М.: Гос. муз. изд-во, 1963.
3. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III. Поэтика и стилистика.
4. *Коровина А.Ф.* Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2017.
5. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
6. *Нагина Д.А.* Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
7. *Садыкова Л.А.* Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2016.
8. Франц Шуберт: переписка, записи, дневники, стихотворения / пер. с нем. Ю. Н. Хохлова. М.: КомКнига, 2005.
9. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. Bd. 1.
10. *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952.
11. *Beghelli M.* The Dramaturgy of the Operas // The Cambridge Companion to Rossini. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 85–103.

Музыкальный театр

12. *Branscombe P.* Schubert and the melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology / E. Badura-Skoda a. P. Branscombe. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.

13. *Brown M.J.E.* Schubert: A Critical Biography. London: Macmillan, 1958.

14. Cavatina // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by S. Sadie. London: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 1. P. 790.

15. *Gottwald H.* Kleine Zeitung // Neue Zeitschrift für Musik. 1. Juli 1854. Bd. 41. Nr. 1. S. 10–12.

16. *Gyrowetz A., Sonnleithner J.* Agnes Sorel: eine Oper in 3 Aufzügen. München, 1811.

17. *Gyrowetz A., Veith E.* Der Augenarzt: Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Nach dem Französischen teutsch [deutsch] bearbeitet von Emanuel Veith. Die Musik ist von Herrn Adalbert Gyrowetz Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Wien, 1811.

18. *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichen Spielplan. Wien: Prachner, 1975. Teil 1. 1776–1810.

19. *Hand F.G.* Aesthetik der Tonkunst. Jena: Carl Hochhausen, 1841. Zweiter Theil.

20. *Hanslick E.* Feuilleton. „Alfonso und Estrella“ // Neue Freie Presse. Morgenblatt. 18. April 1882. Nr. 6336. S. 1–3.

21. *Hanslick E.* Feuilleton. Hofoperntheater // Neue Freie Presse. Morgenblatt. 31. Januar 1882. Nr. 6261. S. 1–2.

22. *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnerthortheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007.

23. *Jeitteles I.* Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste. Wien: Carl Gerold, 1835. Bd. 1.

Музыкальный театр

24. *Liszt F.* Schuberts *Alfonso und Estrella* // Neue Zeitschrift für Musik. 1. Sep. 1854. Bd. 41. Nr. 10. S. 101–105.

25. *Lühning H.* Arie und Cavatina. Zum Wandel der Solonummern im Lichte des Paradigmenwechsels um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 69–78.

26. *Martin Ch.* Schuberts Einlagenummern für Hérolds ‚La clochette‘. Zur Rezeption der Opéra comique in Wien // ‚L’esprit français‘ und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007. S. 486–496.

27. *McKay E.N.* Franz Schubert’s Music for the Theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991.

28. *Morgan J.E.* The Italian Style in Early German Romantic Opera // VIVA V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy. (Studies on Italian Music History. Volume VIII) / ed. by Roberto Illiano. Turnhout: Brepols Publishers, 2013. S. 305–318.

29. *Mosel I.F.v.* Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien: Anton Strauss, 1813.

30. *Neville D.* Rondò // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by S. Sadie. London: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 4. P. 37.

31. *Ruhnke M.* Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840 // Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Bosse, 1976. S. 75–98.

32. *Schlesinger A.* Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper). Diss. Wien, 1938.

33. *Schubert F.* Alfonso und Estrella [Partitur]. Oper in 3 Akten // Franz Schubert's Werke, Serie XV: Dramatische Musik. In 7 Bände. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1888. Bd. 5.

Музыкальный театр

34. *Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: H. Schneider, 1991.



ПИЛИПЕНКО Нина Владимировна, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры аналитического музыкознания

Nina V. Pilipenko is a Candidate in Art Studies, Assistant Professor at the
Gnesins Russian Academy of Music.

E-mail: n_pilipenko@mail.ru