



Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох

Нина Владимировна Пилипенко

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>



Аннотация. В эволюции музыкальной композиции итальянской оперной арии на протяжении XVII–XIX веков можно выделить ряд периодов, когда одни принципы организации музыкальной формы постепенно вытеснялись другими. Один из них пришелся на рубеж XVIII–XIX столетий – именно в это время рождалась система форм романтической оперы. Процесс преобразования арии особенно наглядно отразился в творчестве Иоганна Симона Майра (1763–1845), одного из наиболее значительных оперных композиторов переходной эпохи. На примере нескольких сольных номеров из «Гиневры Шотландской», созданной в 1801 году, их сопоставления с предшествующей и последующей музыкально-театральной практикой рассмотрен спектр композиционных решений, характерных для рубежа веков. С одной стороны, это формы, опирающиеся на структуры, типичные для большой арии последней четверти XVIII столетия (двухтемповые формы и рондо) и получившие широкое распространение в венской традиции, в частности, у Моцарта. С другой, в «Гиневре» представлены сольные номера, позволяющие говорить о формировании так называемой *la solita forma*, которую впоследствии использовали многие композиторы эпохи романтизма – от Россини до Верди. Анализ формообразования в ариях позволяет сделать вывод, что сочинения Майра демонстрируют сложный процесс рождения романтической оперной формы и служат своеобразным связующим звеном между двумя эпохами.

Ключевые слова: Иоганн Симон Майр, «Гиневра Шотландская», ария-рондо, *la solita forma*

Для цитирования: Пилипенко Н.В. Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох // Современные проблемы музыковедения. 2022. № 4. С. 42–63. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063>

Technique of Musical Composition

Original article

The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras

Nina V. Pilipenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract. The evolution of musical composition in the Italian opera aria during the 17th–19th centuries saw a number of periods when some structural principles of the musical form were gradually replaced by others. One of them occurred at the turn of the 18th and 19th centuries. It was at this time that the system of romantic opera forms emerged. The process of the aria transformation was especially clearly reflected in the work of Johann Simon Mayr (1763–1845), one of the most remarkable opera composers of the transitional era. The article considers some compositional solutions characteristic for the then arias. The evidence is taken from several solo pieces from *Ginevra di Scozia* (1801). They were compared with previous and subsequent musical and theatrical practice. On the one hand, these forms are based on structures typical for the grand aria of the late 18th century (two-tempo forms and rondo) that were widely used in the Viennese tradition, in particular, by Mozart. On the other hand, Mayr's operas feature arias indicative of the development of *la solita forma*—the aria form, which was later used by many composers of the Romantic era, from Rossini to Verdi. The analysis of these arias concludes that Mayr's works demonstrate a complex process of the development of a romantic operatic form and serve as a kind of a link between the two eras.

Keywords: Giovanni Simone Mayr, *Ginevra di Scozia*, rondo, *la solita forma*

For citation: Pilipenko N.V. The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras. In: Contemporary Musicology, 2022, No. 4, pp. 42–63. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063>

Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох

Оперы Иоганна Симона Майра (1763–1845) сейчас мало известны широкой публике, хотя в начале XIX века именно они занимали первые строки в репертуаре ведущих европейских сцен, а их создатель регулярно получал приглашения занять самые престижные должности в оперных театрах от Лондона до Санкт-Петербурга [7, 284]. Слава, однако, оказалась преходящей, и с современной точки зрения оперы Майра представляют прежде всего исторический интерес. Тем не менее в них немало хорошей музыки. В последние годы появился ряд записей, которые позволяют судить о ней не только по партитурам¹.

Творчество Майра пришлось на переходную эпоху, что во многом определило судьбу его оперного наследия². Будучи всего на семь лет младше Моцарта, он начал свою карьеру театрального композитора уже после смерти последнего, в 1794 году («Сапфо»), а завершил ее три десятилетия спустя, в 1824 году, когда Джоаккино Россини нахо-

¹ См., например, записи опер «Сапфо» [20], «Супружеская любовь» [23], «Гиневра Шотландская» [19] и др.

² Биографию Майра см. в: [28, 7–40; 7, 283–284].

дился на пике своей популярности. За это время Майр создал около 70 опер, причем более 50-ти — до 1813 года, года первого серьезного успеха его младшего коллеги³. Неудивительно поэтому, что Майр выступает и как наследник классической школы, прежде всего Моцарта, и как явный предтеча Россини.

Для западного музыковедения этот факт — уже давно общее место, но у нас ему пока не уделяется достаточно внимания⁴. На мой взгляд, особенно интересно то, как в творчестве Майра происходит трансформация форм, характерных для итальянской оперной арии последней трети XVIII века, в те, что будут затем господствовать в операх Россини и Джузеппе Верди. Речь идет о большой двухтемповой арии, с одной стороны, и о структуре, которая известна как *la solita forma* (или обычная форма), с другой.

Эта трансформация особенно отчетливо ощущается в ариях из «Гиневры Шотландской», что, наверное, неслучайно: опера была создана на рубеже XVIII и XIX столетий — в 1801 году. Она быстро завоевала популярность, ставилась по всей Европе под разными названиями («Ариодант», «Гиневра и Ариодант») и продержалась в репертуаре по меньшей мере в течение 30-ти лет [6, 421]⁵. Сюжет заимствован из «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто и почти идентичен «Ариоданту» Георга Фридриха Генделя, с той лишь разницей, что в опере Майра главный злодей — Полинесс — не погибает, а получает прощение.

³ В 1813 году Россини создал две оперы, принесшие ему первый серьезный успех («Танкред» и «Итальянка в Алжире»). Список опер Майра см. в: [7, 285–286].

⁴ Единственная работа на русском языке, в которой рассматриваются некоторые оперы Майра — диссертация А.Ф. Коровиной, посвященная опере семисерия [1].

⁵ Последняя документированная постановка состоялась в Палермо в 1831 году [17, 136].

Нагляднее всего связи с предшествующей и последующей традициями проявляются в трех ариях — каватине Полинесса из I акта, его же арии с хором и рондó Гиневры из II акта.

Структура рондó уже не раз была описана в отечественной научной литературе [3, 533–534; 4, 85.]. К основным признакам этой формы относятся, помимо темпового контраста (медленно-быстро), частичное возвращение в быстром разделе музыкального материала и поэтического текста медленного. Первое происходит не всегда, второе же обязательно [30, 18–19]. Так, соответствующие разделы рондó Фьордилиджи в «Так поступают все» и Вителлии в «Милосердии Тита» содержат повторение и того, и другого (см. схемы 1, 2). В то же время в быстрой части арии Секста («Милосердие Тита») возвращается только текст.

Схема 1. В.А. Моцарт. «Так поступают все». Рондó Фьордилиджи

ADAGIO 4/4			ALLEGRO MODERATO 4/4			
A	B	A'	C	D [B]	C'	кода
Per pietà, ben mio, perdona	Svenerà quest'empia voglia	Per pietà, ben mio, perdona	A chi mai mancò di fede	Per pietà, ben mio, perdona Svenerà quest'empia voglia	A chi mai mancò di fede	A chi mai mancò di fede
I	→V	I	I	→	I	I
E-dur	→H-dur	E-dur	E-dur	→	E-dur	E-dur
11 тт.	10 тт.	13+[1] тт.	16 тт.	17 тт.	13 тт.	47 тт.
34 тт.			93 тт.			

Схема 2. В.А. Моцарт «Милосердие Тита». Рондó Вителлии

LARGHETTO 3/8				ALLEGRO 4/4					
вступление	A	B	A	C	D	A'	D'	D''	кода
	Non più di fiore	Stretta fra barbare	Non più di fiore	Infelice, qual orrore!	Chi redesse il mio dolore	Non più di fiore Stretta fra barbare	Chi redesse il mio dolore	Chi redesse il mio dolore	pur avria di me pietà
F-dur	F-dur	C-dur	F-dur	f-moll→	F-dur	B-dur→	As-dur→	F-dur	F-dur
8 тт.	8 тт.	12 тт.	8+7+[1] тт.	13 тт.	20 тт.	29 тт.	21 тт.	16+26 тт.	12 тт.
43 тт.				137 тт.					

Свои закономерности есть в строении разделов: в большинстве случаев они трехчастны, однако второй может быть организован более сложно. Например, Allegro в рондó Вителлии начинается с деклама-

ционной секции, и только затем вступает главная тема. Трехчастность здесь осложнена еще и тем, что эта тема возвращается после середины сначала в побочной тональности (причем далекой, III низкой) и только затем в основной⁶. Замыкает все развернутая виртуозная кода.

Собственно, рондо́ не было единственной двухтемповой арией — существовала и обычная двухчастная разновидность, без повторов между разделами. Однако разница между ней и рондо́ заключалась не только в этом. Тем более, что иногда материал все-таки возвращался, по крайней мере, поэтический. В Кембриджской моцартовской энциклопедии в качестве примера приводится концертная ария *Ah! non son io che parlo* (KV 369), где происходит такое возвращение [30, 19]⁷. Иногда подобные формы обозначают как псевдо-рондо́ [16, 147]⁸.

Важное отличие между двумя типами арий — соотношение частей: если в двухтемповой они сопоставимы по размерам, то в рондо́ вторая существенно превосходит по длине первую и в целом гораздо более сложно организована. Кроме того, в обычной двухтемповой арии первая часть может быть построена аналогично сонатной экспозиции — с двумя темами в тонике и доминанте, разделенными модулирующим ходом, выполняющим роль связующей партии.

И, наконец, одним из главных отличий рондо́ и двухтемповой арии считается их роль и положение в опере: рондо́ в большинстве

⁶ В случае рондо́ Вителлии более сложное строение может быть обусловлено сюжетом и содержанием поэтического текста [3, 547–548].

⁷ Эта ария подробно разобрана в диссертации Д.А. Нагиной [4, 133–134].

⁸ Используя этот термин, Мэри Хантер ссылается на трактат итальянского теоретика XVIII века Винченцо Манфредини «В защиту новой музыки», где два типа арии разделены [18, 195].

случаев только одно, появляется оно в партиях благородных персонажей — исследователи посчитали, что в $\frac{3}{4}$ случаев это героини, причем страдающие героини, — и располагается в самой напряженной точке перед разрешением конфликта [15, 326–327; 16, 147].

Это хорошо видно на примере оперы Майра. Рондó в нем одно, и отдано оно Гиневре, которая несправедливо обвинена в измене Ариоданту и его гибели. Располагается ария во втором действии, перед решающими событиями — битвой, от исхода которой зависит жизнь принцессы. С другой стороны, в первом акте есть двухтемповый сольный номер, который, хотя и содержит повтор текста во второй части, к рондó отношения не имеет — каватина Полинецца, где страдающий от неразделенной любви герой выражает свои чувства. Из приведенной ниже схемы видно, что эта ария обладает всеми признаками псевдо-рондó: его медленная часть представляет собой сонатную экспозицию и сопоставима по масштабам со второй (см. схему 3):

Схема 3. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская», I д. Каватина Полинецца

Larghetto cantabile 4/4				Moderato [4/4]			
вступление	A	связка	B	C	D	C	кода
	Se pietoso, amor tu sei	Per te sol, amor tu sei	de calma amor gl' affanni miei	Ah! Se m'ama il caro bene	calma amor gl' affanni miei	Ah! Se m'ama il caro bene	qual per me felicità
I	I	→	V	I	I	I	I
Es-dur	Es-dur↓		B-dur↓	Es-dur↓	Es-dur→	Es-dur↓	Es-dur↓
14 тт.	8 тт.	4 тт.	10 тт.	11 тт.	8 тт.	16 тт.	8+3 тт.
36				46			

Каватина Полинецца еще полностью находится в рамках классической эстетики. Она наполнена распространенными идиомами — это очевидно при сравнении с рондó Фьордилиджи. Хотя, возможно,

в этом случае речь идет не просто об общности музыкального языка, но и о подражании: сходство касается не только мелодических оборотов в вокальной партии, но и ряда приемов, среди которых гармоническая схема, тонический органнй пункт, педаль валторн и сходные хроматизированные ходы у солирующих духовых инструментов (кларнет у Моцарта и английский рожок у Майра – см. нотные примеры 1а, 1б):

Пример 1а. В. А. Моцарт «Так поступают все» [24].
II д., Рондо Фьордилиджи, такты 13–15

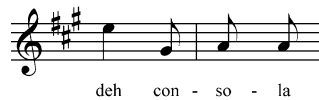
Example 1a shows a musical score for the second movement of Mozart's 'The Marriage of Figaro' (Rondo for Flute). The score includes parts for Clarinet in A, Bassoon, Horn in E, Flute (labeled 'Fiordiligi'), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is marked [Adagio]. Red boxes highlight specific passages: a sixteenth-note figure in the Clarinet part, a sustained harmonic structure in the Horn part, a melodic phrase in the Flute part, and a chromatic descending line in the Cello/Bass part.

Пример 1б. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская» [21; 22].
I д., Каватина Полинееса, такты 26–30

Example 1b shows a musical score for the first movement of Mayr's 'The Scottish Girl' (Cavatina for Polynesian). The score includes parts for English Horn, Horn in E♭, Polynesian (labeled 'Polinesso'), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The tempo is marked [Larghetto cantabile]. Red boxes highlight specific passages: a melodic phrase in the English Horn part, a sustained harmonic structure in the Horn part, a melodic phrase in the Polynesian part, and a chromatic descending line in the Bass part.

Впрочем, подобные мелодические обороты можно найти и в вокальной партии рондо Гиневры (см. нотный пример 2):

Пример 2. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская».
II д., Рондо Гиневры



Принято считать, что именно рондо стало прототипом большой романтической арии — той ее разновидности, которую принято называть *la solita forma* (обычная форма) [10, 49; 9, 33]. Эта форма тоже многократно описана, в том числе в отечественной литературе. Сошлюсь на диссертацию Анастасии Федоровны Коровиной, где о ней рассказано подробно и внятно [1, 97–110]⁹. Разделы, посвященные *solita forma*, есть также в исследованиях Лилии Ахняфовны Садыковой [5, 44–68] и Анастасии Александровны Логуновой [2, 32–34].

Однако для прояснения некоторых особенностей этой формы необходимо все же обратиться и к зарубежной литературе.

Многие исследователи справедливо отмечают, что сам термин изначально возник для обозначения структур в итальянской опере середины XIX столетия, в первую очередь Верди [29, 32] (см. также: [25]). С другой стороны, они же указывают, что именно в творчестве Россини такая форма стала «обычной» [29, 33] (см. также [10, 49].

На схеме из *The Cambridge Companion o Verdi* представлены две стадийные разновидности *la solita forma* — первой трети XIX века (Россини) и середины столетия (Верди) [10, 50]:

⁹ Там же рассмотрен пример арии, представляющей собой переходную форму между рондо и *la solita forma* — ария Камиллы из одноименной оперы Фердинандо Паэра [1, 108–109].

Схема 4а. Форма итальянской арии в XIX веке, Россини

Раздел	Сцена	Ария		
		I часть	II часть	III часть
		<i>Primo tempo/cantabile</i>	<i>Tempo di mezzo</i>	<i>Cabaletta</i>
Стиль и внутренняя форма:	Речитатив; может предваряться хором или оркестровым вступлением	Незамкнутая мелодия (Open melody)	Замкнутая мелодия (Closed melody)	Диалог; может включать хор и/или второстепенных персонажей
Тональность:	Модуляция V/I	I I или V/I (модуляция) V/?	(I) модуляция V/I	тема переход тема' кода
Действие:	взаимодействие	размышление / реакция	взаимодействие/переоценка	размышление / реакция
Поэтический текст:	Речитативный [нерифмованный] стих	Рифмованный стих		

Схема 4б. Форма итальянской арии в XIX веке, середина столетия [Верди]

Раздел	Сцена	Ария		
		I часть	II часть	III часть
		<i>Primo tempo/cantabile</i>	<i>Tempo di mezzo</i>	<i>Cabaletta</i>
Стиль и внутренняя форма:	Речитатив; может предваряться хором или оркестровым вступлением	Мелодия, следующая лирическому прообразу (lyric prototype)	Диалог; может включать хор и/или второстепенных персонажей	тема переход тема' кода
Тональность:	Модуляция V/?	I	Модуляция V/?	новая тональность
Действие:	взаимодействие	размышление / реакция	взаимодействие	размышление / реакция
Поэтический текст:	Речитативный [нерифмованный] стих	Рифмованный стих		

Основу *la solita forma* по-прежнему составляет темповый контраст между медленной частью, которая называется *cantabile* (или *adagio*, иногда *primo tempo*¹⁰), и быстрой, известной как *cabaletta*. По словам одного из исследователей творчества Россини, «десятки» его арий «ограничены этой простой двухчастной схемой» [12, 94]. Однако «нормативный» вариант — трехчастный¹¹ — предполагает, что между

¹⁰ Этот термин используется также для обозначения вступительной речитативной части (сцены), которая предваряет арию [12, 97]. Гарольд Пауэрс, рассматривающий традиции употребления этого термина в XIX веке, указывает, что «выражение “*primo tempo*” <...> всегда относится к первой части <...>, какой бы она ни была — *tempo d'attacco* дуэта [или] *adagio* арии» [25, 69]

¹¹ В диссертации Коровиной в качестве нормативного указан четырехчастный вариант *solita forma*, где трехчастная схема *cantabile* — *tempo di mezzo* — *cabaletta* предваряется еще одним разделом, *tempo d'attacco* [1, 98]. Однако этот вариант, обычный для дуэтов, в сольных номерах встречается редко (см.: [25, 68–69]).

ними есть еще один раздел, *tempo di mezzo*. Это момент, когда в арию вторгается действие — часто в виде диалога с другими персонажами или с хором, иногда — как перелом в настроении или размышлениях героя. Типичный пример, который всем хорошо известен и обычно приводится для иллюстрации трехчастного варианта формы — это сцена и ария Виолетты из I действия «Травиаты»: после вступительного речитатива следует *cantabile Ah, forse è lui che l'anima* («Не ты ли мне в тиши ночной в сладких мечтах являлся»), затем — *tempo di mezzo* на словах *Folie! folie!* («Безумье! безумье!») и *cabaletta Sempre libera degg'io* («Быть свободной, быть беспечной») [10, 51].

В строении разделов *la solita forma* также есть свои особенности. Кантабиле может быть организовано по-разному, нередко это трехчастность (АВА'), хотя могут быть и другие варианты [12, 96] — например, двухчастная форма или период. Раздел *tempo di mezzo* не имеет четкой формы, но тем не менее ясно структурирован, поскольку состоит из коротких повторяющихся, симметрично организованных фраз, подчеркнутых сопровождением [31, 175]. У кабалетты же стандартное строение, которое в западном музыковедении описывают следующим образом: тема — переход — тема — кода. Тема в большинстве случаев представляет собой период [14, 665]¹². Переход — связка, материал которой может быть затем использован в коде. При повторе-

Пример такой четырехчастной *solita forma* — ария Рамиро из «Золушки» Россини [12, 97–100].

¹² Хотя и не всегда — например, основная тема в упомянутой выше кабалетте из арии Виолетты написана в простой двухчастной репризной форме, дополненной двумя «припевами», что соответствует распространенной в итальянской арии XIX века структуре, получившей в англоязычной литературе название «лирическая форма» (*lyric form*), или «лирический прообраз» (*lyric prototype*) — «схема *aa'ba*" или *aa'bc*, часто дополненная кодой» [13, 229], «где каждая буква обозначает четырехтактовое музыкальное построение, охватывающее два стиха текста, при этом раздел *b* часто делится на две части по два такта в каждой» [10, 93].

нии тема обычно варьируется — или по крайней мере должна варьироваться исполнителем. В кабалетте, как и в *tempo di mezzo*, нередко участвует хор, как правило, разделяющий чувства героя [14, 665].

Пример россиниевской трехчастной *solita forma* представлен в арии Аменаиды *Giusto Dio* из II действия оперы «Танкред»¹³. Кантабиле этой арии (*Andante*, 3/4) имеет структуру, которую в крупном плане можно обозначить как AA'B C¹⁴, и тональный план T — D (E-dur — H-dur). *Tempo di mezzo*, содержащее, как и положено, поворот в развитии действия и диалог героини с хором, отделено от предыдущего раздела сменой темпа (*Allegro*), размера (4/4) и резким сдвигом в C-dur¹⁵. Далее следует блестящая кабалетта, также построенная по всем правилам: тема — переход — тема — кода. Отличительная особенность этой части в том, что в начальных тактах замедляется темп, который затем восстанавливается.

¹³ В диссертации Л.А. Садыковой она рассматривается как двухчастная с многочастной (трехчастной) кабалеттой [5, 50–56] — возможно, автор определила ее так, ориентируясь на мнение зарубежных исследователей о преобладании у Россини двухчастного варианта формы.

¹⁴ Раздел AA'B при более детальном рассмотрении оказывается необычным вариантом простой двухчастной репризной формы. Сложный период, охватывающий первую строфу текста, состоит из двух простых (8 и 10 тактов) с одинаковыми первыми предложениями, но отличающимися вторыми (различия касаются не только каденций, но и мелодической линии); затем следует 4-хтактовая середина и реприза второго предложения второго периода (6 тактов), в которых повторяются первая и последняя строки четверостишия. В результате образуется структура ab|ac|dc'. Судя по записям, есть и другой вариант кантабиле, где вся строфа повторяется полностью, а музыкальная форма имеет несколько иное строение: ab|ac|db'|a'c'. Раздел C выполняет роль связки, модулирующей в тональность доминанты, и одновременно служит тематическим импульсом для реплик Аменаиды в следующей части.

¹⁵ С музыкальной точки зрения этот раздел можно условно разделить на две части: до-мажорную, на тоническом органном пункте (когда Аменаида слышит приближающиеся голоса) и предыктовую, в которой происходит сдвиг в D к основной тональности (сообщение о победе Танкреда, собственно диалог с хором и возгласы героини). Однако между этими частями нет отчетливой цезуры.

Интересные результаты дает сравнение этой арии с рондó Гиневры (схемы 5, 6). Повод для такого сравнения — не только предполагаемая выводимость *solita forma* из рондó, но и сходство ситуации. Аменаида, как и Гиневра, обвинена в предательстве и ждет результата Божьего суда. Несмотря на то, что медленные части по форме отличаются, сходство очевидно. Быстрый раздел рондó Гиневры — как в рондó Вителлии и в отличие от рондó Фьордилиджи — начинается не с основной темы, а с промежуточной, которая знаменует изменения в настроении и чувствах героини. По мнению зарубежных ученых, именно из такого рода разделов рондó и рождается *tempo di mezzo* [10, 49], причем одно из главных мест в этом процессе занимают оперы Майра (см. [8]).

Схема 5. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская». II д., Рондó Гиневры

LARGHETTO GRAZIOSO 6/8				ALLEGRO 4/4					
				piu Lento		a tempo			
				piu Lento		a tempo			
вступление	A	B	A'	C	D	E	D	кода	
	A goder la bella pace	Deh! Consola il tuo dolore, frena il pianto, Padre amato	A goder la bella pace	Ah sarai paga avversa sorte	Palpitar tu sol mi fai	Moro e ver ma sul mio fato frena il pianto, Padre amato	Palpitar tu sol mi fai	Volo a te, mio caro bene	
12 тт.	15 тт.	6 тт.	14 [+1] тт.	5+10 тт.	7+13 тт.	15 тт.	7+26 тт.	8+4 тт.	
I	I	I→V	I	I→	I	→	I	I	
A-dur	A-dur	A-dur – E-dur	A-dur	A-dur	A-dur	F-d-[a]-h-A	A-dur	A-dur	
47				88					

Схема 6. Дж. Россини. «Танкред». II д., Ария Аменаиды

ANDANTE 3/4					ALLEGRO 4/4						
					Piu lento		Allegro				
					Piu lento		Allegro				
вступление	A ab	A' ac	B dc'	C	C'	D	E	D	кода		
	Giusto Dio	Tu lo sai	Giusto Dio	Vincit or	Qual fragore il mio fato	Dell' Eroe per te vinto	Ah d'amor	Torne il core	Ah d'amor	di contento a palpitar	
6 тт.	8 тт. (4+4)	10 тт. (4+6)	10 тт. (4+6)	4+2 тт.	Аменаида+хор		Аменаида	хор	Аменаида+хор		
	I→V	I	→I	V	VI _b	(I)	I	I→	I	I	
E-dur	E-dur-H-dur	E-dur	E-dur	H-dur	C-dur	D opr. п. к E-dur	E-dur	E-dur	E-dur	E-dur	
cantabile					tempo di mezzo						
41					68					cabaletta	
										81	

Однако более всего показательно сходство между основными темами быстрых частей двух арий. В арии Аменаиды мы видим то же замедление темпа, что и в рондó Гиневры (см. нотные примеры за, зб)¹⁶.

Пример за. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская».
II д., Рондó Гиневры, Più lento

Ginevra
Più lento
pal - pi-tar tu sol tu sol mi - fai - nel do -
ver - ti ab-ban-do - nar. a tempo Vo - lo a te, mio ca - ro - be - ne

Пример зб. Дж. Россини «Танкред» [26].
II д., Ария Аменаиды, Più lento

102
Più lento.
Mich soll Freude noch be - gliücken, scheint doch al - les mir ein
Ah dü - mor in tat ma - men-to so - to sen-to pal - pi - - -
Traum; sterben möcht'ich vor Ent-zücken, die-se Lust er - trag'ich kaum!
tar; ah l'ec - ces - so non po - te - te di mia gio - ja i - ma - gi - nar.
Allegro.

¹⁶ Ута Шаумберг указывает, что подобные замедления вообще характерны для Майра: «первые четыре или восемь тактов строфы кабалетты, иногда и целая строфа изложены в *più lento* или *a piacere*» [27, 125].

Неизвестно, знал ли Россини эту оперу и конкретно эту арию, но можно предположить, что знал, поскольку каватина находящейся в заключении Аменаиды, которая располагается за несколько номеров до ее же арии, имеет явные точки пересечения со сценой Гиневры, предшествующей рондó (см. нотный пример 4). И уж совершенно точно ее знал Гаэтано Росси, автор либретто обеих опер. Поэтому неудивительно, что в ариях сходны не только начальные тематические импульсы, но и детали поэтического текста — например, начальные фразы речитативов в обоих случаях содержат слово «несчастливая» (*infelice*).

Пример 4а. И.С. Майр «Гиневра Шотландская».
II д., Сцена и рондó Гиневры

Larghetto cantabile

Solo Violin
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 4б. Дж. Россини «Танкред».
II д., вступление к каватине Аменаиды, такты 1–4

Andante sostenuto

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fg.
I
II
Vla
Vc e Cb

Последний пример — ария Полинецца с хором из II действия «Гиневры» — уже очень близок *solita forma*. Во всяком случае, в нем есть ряд черт, которые не дают определить его ни как рондó¹⁷, ни как обычную арию со сдвигом темпа. Он не содержит ни музыкальных, ни текстовых повторов между медленной и быстрой частями. С другой стороны, раздел Allegro слишком сложно организован для того, чтобы можно было считать этот номер просто двухтемповой арией, распространенной в моцартовскую эпоху (см. схему 7).

Схема 7. И.С. Майр. «Гиневра Шотландская». Ария Полинецца с хором (II д.)

CANTABILE 3/4			ALLEGRO 4/4						
вст.	A	B	C	D	E	F	G	F	кода
	Come frenare il pianto	Misero Genitore	Dunque nel campo.	No, non temo del cimento	Dunque speme più non resta	Ah qual barbaro cimento	Dunque speme più non resta	Ah qual barbaro momento	Ah giusto Cielo
	Полинеcco	Полинеcco	хор- Полинеcco король- Полинеcco	Полинеcco	хор- Полинеcco	Полинеcco	хор- Полинеcco	Полинеcco- хор	Полинеcco- хор
I	I	V	I→V	V	→	I	I	I	I
C-dur	C-dur	G-dur	C-dur→G-dur	G-dur	→(c)-As→	C-dur→	C-dur→	C-dur	C-dur
11 тт.	8 тт.	14 тт.	16+7 тт.	23 тт.	8+9 тт.	17 тт.	8+8 тт.	24 тт.	17 тт.
33 тт.			23 тт.	114 тт.					
cantabile			tempo di mezzo	cabaletta					

Структура быстрой части как раз и позволяет рассматривать арию Полинецца как ранний вариант *solita forma*. Здесь есть совершенно явное *tempo di mezzo* — реплики короля и хора, побуждающих Полинецца идти в бой и упрекающих его в том, что он дрожит. Хотя Ута Шаумберг указывает, что этот раздел возникает «исключительно из диалога, без изменения ситуации», она все же выделяет его в этой арии как самостоятельную часть [27, 117]. Нормам *solita forma* соот-

¹⁷ Шаумберг, говоря об арии Полинецца, специально подчеркивает, что тема, дважды возвращающаяся в быстрой части, не имеет характера рондó [27, 83].

ветствует и дважды повторенная кабалетта с переходом и кодой. В целом ария Полинецца с хором очень близка к россиниевским образцам и уже, безусловно, принадлежит XIX столетию.

Итак, в рамках одной оперы мы видим разные варианты двухтемповой формы: каватину Полинецца, форма которой не выходит за рамки того, что характерно для классического периода; рондо Гиневры — тоже классическое, но уже имеющее точки соприкосновения с более поздними формами, и арию Полинецца с хором, которая уже не вписывается в модели XVIII века и может с полным правом рассматриваться как *la solita forma*. Таким образом, с точки зрения формообразования опера Майра — переломный момент, в котором сошлись классическая и романтическая эпохи, своего рода фокусная точка в истории перехода от одного типа арии к другому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коровина А.Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2017.
2. Логунова А.А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2017.
3. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
4. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2013.

5. Садыкова Л.А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2016.
6. *Balthasar S.L.* Ginevra di Scozia. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 2. Pp. 421.
7. *Balthasar S.L.* Mayr [Mayer], (Johann) Simon [Giovanni Simone]. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 3. Pp. 283–286.
8. *Balthasar S.L.* Mayr and the Development of the Two-Movement Aria. In: Giovanni Simone Mayr: L'opera teatrale e la musica sacra / ed. by Francesco Bellotto. Bergamo: Stefanoni, 1997. Pp. 229–251.
9. *Balthasar S.L.* Historical Dictionary of Opera. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham, MD: Scarecrow Press, 2013.
10. *Balthasar S.L.* The forms of set pieces. In: The Cambridge Companion to Verdi / ed. by Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 47–68.
11. *Beghelli M.* Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini. In: Enciclopedia della musica, diretta da Jean-Jacques Nattiez. Torino, Einaudi, 2004. Volume secondo. Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana. Pp. 894–921.
12. *Beghelli M.* The Dramaturgy of the Operas. In: The Cambridge Companion to Rossini. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 85–103.
13. *Bianconi L., Pagannone G.* Piccolo glossario di drammaturgia musicale. In: Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didat-

tiche, a cura di Giorgio Paganone, Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia, 2010.
Pp. 201–263

14. *Budden J.* Cabaletta. In: *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 1. P. 665.

15. *Durante S.* Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera. In: *Opera Buffa in Mozart's Vienna* / ed. by Mary Hunter and James Webster. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 311–339

16. *Hunter M.K.* The culture of opera buffa in Mozart's Vienna. Princeton: Princeton University Press, 1999.

17. *Jellinek G.* Ginevra di Scozia. Giovanni Simone Mayr. In: *The Opera Quarterly*. 2004. Vol. 20, Iss. 1. Pp. 136–138.

18. *Manfredini V.* Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori. Bologna: Stamperia di Carlo Trenti, 1788.

19. *Mayr G.S.* Ginevre di Scozia / Elizabeth Vidal, Daniela Barcellona, Antonino Siragusa, Luca Grassi, Giuseppina Piunti, Marco Lazzara. Orchestra and Chorus of the Teatro Lirico 'Guiseppe Verdi' Trieste, Tiziano Severini [Recorded live to commemorate the 200th anniversary of the inauguration of the Teatro Nuovo, Trieste, Italy] 3 CDs. London: Opera Rara, 2002.

20. *Mayr J.S.* Saffo: Damma per musica in due atti. Libretto by Antonio Simeone Sografi. World Première Recording. Members of the Bavarian State Opera Chorus, Simon Mayr Chorus, Concerto de Bassus, Theona Gubba-Chkeidze, Franz Hauk. [Recorded in the Kongregationssaal, Neuburg, Germany, 25th-31st August 2014.] 2 CDs. Naxos 8.660367-68. Naxos Opera, 2016.

21. *Mayr J.S.* La Ginevra in Scozia [Electronic resource]: Del Sig.re Simone Mayer in occasione dell'Apertura del nuovo Ces: Reg: Teatro di Trieste La Primavera dell'anno 1801: Partitur, Handschrift (19. Jh.), 2 Bde., 481 Bl. [Bd. 1: Bl. 1-288, Bd. 2: Bl. 289-481]. ÖNB Mus.Hs.9959/1-2 MUS MAG. [ohne Jahresangabe]. Available at: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14003277> (accessed: 16.11.2022).

22. *Mayr J.S.* Ginevra di Scozia [Musica manoscritta] (“La Ginevra / Musica / Del Sig.re Simone Majer / Atto Primo [- Secondo”): copia di vari copisti [inizio 19. sec.] Biblioteca del Conservatorio di Musica “L. Cherubini”, Firenze, Italia – 69 – B.69, B.I. 109.

23. *Mayr S.* L'amor coniugale / Rizzone, Bille, Charalgina, Machej, Bellavia, Trammell, Württemberg Philharmonic Orchestra, Christopher Franklin [Recorded live on 19th, 21st and 23rd July, 2004, in the Kursaal, Bad Wildbad, Germany, during the ROSSINI IN WILDBAD festival]. 2 CDs. Naxos 8.660198-99. Naxos Opera, 2008.

24. *Mozart W. A.* Così fan tutte: opera buffa in due atti. K. 588 / Mozarts Werke, Serie V, Bd.10, No.19. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

25. *Powers H.S.* “La solita forma” and “The Uses of Convention”. In: Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. Pp. 65–90.

26. *Rossini G.* Tancred: Oper in zwey Auszügen. Clavier-Auszug. Braunschweig: G.M. Meyer, n.d. (ca.1830).

27. *Schaumberg U.* Die opere serie Giovanni Simone Mayrs: Untersuchungen zur Struktur der Arien, Duette, Ensembles und Finali. Katzbacher, 2001.

28. *Schiedermair L.* Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. Bd. I. Simon Mayr.

29. *Senici E.* Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

30. The Cambridge Mozart Encyclopedia / ed. by Cliff Eisen and Simon P. Keefe. New York: Cambridge University Press, 2006.

31. *Westrup J., McClymonds M.P., Budden J., Clements A.* Arie. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by S. Sadie. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 1. Pp. 169–177.

REFERENCES

1. *Korovina A.F.* Opera semiseria v evropejskom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka: genezis i poetika zhanra [Opera semiseria in the European Musical Theater in the First Half of the 19th Century: the genesis and poetics of the genre]: PhD Thesis: 17.00.02. Moscow, 2017.

2. *Logunova A.A.* Muzykal'no-dramaturgicheskaya forma finalov v operah Dzhuzeppe Verdi [Musical and Dramatic Form of Finales in Operas by Giuseppe Verdi]: PhD Thesis: 17.00.02. Saint-Petersburg, 2017.

3. *Lutsker P.V., Susidko I. P.* Mocart i ego vremya [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-21], 2008.

4. *Nagina D.A.* Koncertnye arii V.A. Mocarta v kontekste vokal'nogo iskusstva vtoroj poloviny XVIII veka [Concert Arias by Wolfgang Amadeus Mozart in the Context of Vocal Art in the Second Half of the 18th Century]: PhD Thesis: 17.00.02. Moscow, 2013.

5. *Sadykova L.A.* Opery seria Dzhhoakkino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii [Opera Seria by Gioacchino Rossini: Vocal Art and Features of Dramaturgy]: PhD Thesis: 17.00.02. Kazan, 2016.

6. *Balthasar S.L.* Ginevra di Scozia. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 2. Pp. 421.

7. *Balthasar S.L.* Mayr [Mayer], (Johann) Simon [Giovanni Simone]. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 3. Pp. 283–286.

8. *Balthasar S.L.* Mayr and the Development of the Two-Movement Aria. In: Giovanni Simone Mayr: L'opera teatrale e la musica sacra / ed. by Francesco Bellotto. Bergamo: Stefanoni, 1997. Pp. 229–251.

9. *Balthasar S.L.* Historical Dictionary of Opera. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham, MD: Scarecrow Press, 2013.

10. *Balthasar S.L.* The forms of set pieces. In: The Cambridge Companion to Verdi / ed. by Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 47–68.

11. *Beghelli M.* Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini. In: Enciclopedia della musica, diretta da Jean-Jacques Nattiez. Torino, Einaudi, 2004. Volume secondo. Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana. Pp. 894–921.

12. *Beghelli M.* The Dramaturgy of the Operas. In: The Cambridge Companion to Rossini. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 85–103.

13. *Bianconi L., Pagannone G.* Piccolo glossario di drammaturgia musicale. In: Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche, a cura di Giorgio Paganone, Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia, 2010. Pp. 201–263

14. *Budden J.* Cabaletta. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 1. P. 665.

15. *Durante S.* Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera. In: Opera Buffa in Mozart's Vienna / ed. by Mary Hunter and

James Webster. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 311–339

16. *Hunter M.K.* The culture of opera buffa in Mozart's Vienna. Princeton: Princeton University Press, 1999.

17. *Jellinek G.* Ginevra di Scozia. Giovanni Simone Mayr. In: The Opera Quarterly. 2004. Vol. 20, Iss. 1. Pp. 136–138.

18. *Manfredini V.* Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori. Bologna: Stamperia di Carlo Trenti, 1788.

19. *Mayr G.S.* Ginevre di Scozia / Elizabeth Vidal, Daniela Barcellona, Antonino Siragusa, Luca Grassi, Giuseppina Piunti, Marco Lazzara. Orchestra and Chorus of the Teatro Lirico 'Guiseppe Verdi' Trieste, Tiziano Severini [Recorded live to commemorate the 200th anniversary of the inauguration of the Teatro Nuovo, Trieste, Italy] 3 CDs. London: Opera Rara, 2002.

20. *Mayr J.S.* Saffo: Dramma per musica in due atti. Libretto by Antonio Simeone Sografi. World Première Recording. Members of the Bavarian State Opera Chorus, Simon Mayr Chorus, Concerto de Bassus, Theona Gubba-Chkeidze, Franz Hauk. [Recorded in the Kongregationssaal, Neuburg, Germany, 25th-31st August 2014.] 2 CDs. Naxos 8.660367-68. Naxos Opera, 2016.

21. *Mayr J.S.* La Ginevra in Scozia [Electronic resource]: Del Sigre Simone Mayer in occasione dell'Apertura del nuovo Ces: Reg: Teatro di Trieste La Primavera dell'anno 1801: Partitur, Handschrift (19. Jh.), 2 Bde., 481 Bl. [Bd. 1: Bl. 1-288, Bd. 2: Bl. 289-481]. ÖNB Mus.Hs.9959/1-2 MUS MAG. [ohne Jahresangabe]. Available at: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14003277> (accessed: 16.11.2022).

22. *Mayr J.S.* Ginevra di Scozia [Musica manoscritta] ("La Ginevra / Musica / Del Sig.re Simone Majer / Atto Primo [- Secondo]"): copia di

vari copisti [inizio 19. sec.] Biblioteca del Conservatorio di Musica “L. Cherubini”, Firenze, Italia – 69 – B.69, B.I. 109.

23. *Mayr S.* L'amor coniugale / Rizzone, Bille, Charalgina, Machej, Bellavia, Trammell, Württemberg Philharmonic Orchestra, Christopher Franklin [Recorded live on 19th, 21st and 23rd July, 2004, in the Kursaal, Bad Wildbad, Germany, during the ROSSINI IN WILDBAD festival]. 2 CDs. Naxos 8.660198-99. Naxos Opera, 2008.

24. *Mozart W. A.* Così fan tutte: opera buffa in due atti. K. 588 / Mozarts Werke, Serie V, Bd.10, No.19. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

25. *Powers H.S.* “La solita forma” and “The Uses of Convention”. In: Acta Musicologica. 1987. Vol. 59. Pp. 65–90.

26. *Rossini G.* Tancred: Oper in zwey Auszügen. Clavier-Auszug. Braunschweig: G.M. Meyer, n.d. (ca.1830).

27. *Schaumberg U.* Die opere serie Giovanni Simone Mayrs: Untersuchungen zur Struktur der Arien, Duette, Ensembles und Finali. Katzbacher, 2001.

28. *Schiedermair L.* Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. Bd. I. Simon Mayr.

29. *Senici E.* Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

30. The Cambridge Mozart Encyclopedia / ed. by Cliff Eisen and Simon P. Keefe. New York: Cambridge University Press, 2006.

31. *Westrup J., McClymonds M.P., Budden J., Clements A.* Arie. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by S. Sadie. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 1. Pp. 169–177.

