

Анастасия Поспелова

ОТЦЫ И ДОЧЕРИ В ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕРАХ *SEMISERIA*

(К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСТОКОВ
ВЕРДИЕВСКОЙ ТРАКТОВКИ)

В сюжетах итальянских опер различных жанров и периодов герои часто связаны друг с другом родственными узами. Особенно популярной родственной парой являются отец и дочь. На различных этапах развития оперного жанра в Италии их взаимоотношения трактовались по-разному: если в XVII–XVIII веках отец часто выступал в качестве тирана и погибал в финале (или раньше), то в XIX веке конфликт уступил место сентиментальности и всяческому подчеркиванию счастья семейных уз.

Надо отметить, что именно в XIX веке пара «отец — дочь» стала значимой для драматургии опер. Это особенно очевидно на примере драматургической функции отцов и дочерей в операх Дж. Верди — Джильды и Риголетто («Риголетто»), Аиды и Амонасро («Аида»), Амелии и Симона («Симон Бокканегра»), Луизы и Миллера («Луиза Миллер») и др. Вспомним, что среди неосуществленных замыслов Верди была и опера по пьесе У. Шекспира «Король Лир», центральной темой которой являются отношения отца и дочери. Что же могло послужить причиной описанной метаморфозы ампула отцов и дочерей в итальянской опере XIX века, в частности — в упомянутых операх Дж. Верди? Имела ли она музыкальные истоки?

Размышляя над этими вопросами, американский исследователь П. Робинсон в своей статье «Отцы и дочери Верди» [21, 112–123] отмечает, что внимание Верди к этой паре было обусловлено двумя различными

причинами. Первым и ключевым фактором для сентиментальной трактовки отношений отцов и дочерей, по мнению П. Робинсона, является возникший в странах Западной Европы на рубеже XVIII–XIX веков общественный интерес к проблемам семьи и переоценка ее природы и функций, связанная с экономическими изменениями, с перестройкой условий труда и с усилением роли третьего сословия.

Суть этих изменений, как констатируют исследователи¹, заключалась в том, что «прежде семья была и экономическим, и психологическим целым, в течение же XIX века она в значительной степени утратила свою экономическую функцию, и в результате ее психологическая функция парадоксальным образом приобрела большую значимость» [21, 116]. Актуализация психологической функции семьи нашла отражение в культивировании в обществе «богатых прочувствованных эмоциональных отношений между членами семьи (мужем и женой, а также родителями и детьми), что стало *raison d'être* [смыслом существования] семьи» [ibid., 117]. Важную роль в этом процессе играли снискавшие огромную популярность у публики сентиментальные литературные и театральные произведения, герои которых были связаны друг с другом семейными узами, а в их отношениях подчеркивался чувствительный тон².

Если наличие исторических и социокультурных предпосылок является безусловным фактором, повлиявшим на интерес Верди к этой паре оперных персонажей, то второй довод Робинсона выглядит малоубедительным — исследователь привлекает обстоятельства личной жизни композитора: раннюю смерть его детей (дочери и сына) от первого брака с Маргаритой Барецци и отсутствие детей во втором браке с Джузеппиной Стреппони³. П. Робинсон обосновывает свое мнение весьма спорным утверждением: «Жизнь Верди была не просто бездетной, по-видимому, его преследовал призрак дочери (и сына), которые умерли, когда он был еще молодым. Опираясь на этот факт, можно смело говорить о том, что дочери в операх и их сильная эмоциональная связь с отцами представляют собой некоторого рода психическое замещение того, чего лишился Верди в своей жизни» [ibid., 115–116]. Характерно, что в некоторых современных критических статьях об

¹ См. [4; 25; 27] и др. исследования.

² Новое понимание семейных отношений, воспевание простого семейного счастья оказались в центре художественного направления бидермайер, захватившего искусство немецкоговорящих стран и северной Италии.

³ Интересно, что факт отсутствия детей у Джузеппины Стреппони от Верди в последнее время подвергается сомнению. Американская исследовательница Мэри-Джейн Филлипс-Мэтц в своей книге о Верди изложила удивительную версию о существовании ребенка у Стреппони и Верди, который родился в 1851 году (за 8 лет до их официального брака) и был отдан на воспитание в другую семью [19, 289–294]. Современный итальянский дирижер Симоне Фермани предположил, что этим ребенком могла быть его прапрабабушка Луизия Фьяндрини. Версию своих родственных отношений с Верди он изложил в книге, написанной в соавторстве с братом: [11].

операх Верди интерес композитора к взаимоотношениям отцов и дочерей объясняется исключительно так — в контексте его биографии⁴.

Для подкрепления своих выводов об истоках интереса Верди к теме семейных взаимоотношений П. Робинсон сравнивает значимость семейной темы в операх Верди и других композиторов. Список выбранных для сравнения произведений весьма странен: это оперы Моцарта («Дон-Жуан», «Идоменей», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» — правда, с оговоркой, что Памина и Зарастро не состоят в родственных отношениях) и Пуччини («Турандот», «Джанни Скикки»), в которых «отношения между отцами и дочерьми (или, шире, между родителями и детьми) играют незначительную роль» [21, 114], а также Вагнера (Вотан и Брунгильда в «Валькирии»). Критерии такого выбора неясны: среди опер конца XVIII века, в центре которых оказались семейные отношения отцов и дочерей, логичнее упомянуть «Нину» Дж. Паизиелло; среди современников Верди, проявивших интерес к этой оперной паре, скорее следует назвать Ж.-Ф. Галеви с его «Жидовкой» или А. Даргомыжского с его «Русалкой»; а рядом с Пуччини может стоять и Р. Штраус с его «Арабеллой»⁵.

Очевидно, что П. Робинсон в указании музыкальных истоков вердиевских отцов и дочерей полностью игнорирует ряд оперных сочинений первой половины XIX века, в которых репрезентации семейных отношений, в частности отношений отцов и дочерей, отведена центральная роль. Назовем самые известные среди них: «Аньезе» (1809) Ф. Паэра, «Аделина» (1810) П. Дженерали, «Сорока-воровка» (1817) Дж. Россини, «Кьяра и Серафина» (1822), «Эмилия Ливерпульская» (1824) и «Линда ди Шамуни» (1842) Г. Доницетти. Отметим, что все названные сочинения, созданные в один хронологический период⁶, принадлежат одному жанру — итальянской опере *semiseria*⁷. На наш взгляд, именно в них скрыты истоки сентиментальной

⁴ См., например: [18; 5].

⁵ Отметим, что тема отношений отцов и дочерей вообще чрезвычайно популярна в европейском искусстве и литературе (и не только в романтический период). Напомним, к примеру, сюжеты древнегреческих трагедий, шекспировского «Короля Лира», а также романы Нового времени — «Отец и дочь» Амелии Опи, «Домби и сын» Чарльза Диккенса, «Отец Горио» Оноре де Бальзака и др. К тому же, изучение отношений отцов и дочерей является одной из областей теории психоанализа: так, например, З. Фрейд описывал их в контексте женской версии Эдипова комплекса, а К. Г. Юнг — в рамках «комплекса Электры».

⁶ Все указанные оперы написаны в эпоху *primo ottocento* (раннее отточенко, букв. «первая половина XIX века»). Этим термином в западном музыковедении принято обозначать «период примерно с 1800 по 1840 год, то есть до появления Верди. Когда термин *bel canto* используется для описания исторического периода, он служит эквивалентом *primo ottocento*» [14, 615].

⁷ Приведем здесь несколько определений жанра оперы *semiseria* из недавних работ крупнейших исследователей европейского оперного театра. По определению Э. Сеничи, это «жанр итальянской оперы, распространенный в первой половине XIX века, в котором представлен разворачивающийся в современном обществе (в противоположность героической удаленности *opera seria*) и в весьма серьезном тоне

традиции в трактовке отношений отцов и дочерей на итальянской оперной сцене, и в частности — в произведениях Верди. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим примеры из опер *semiseria* первой половины XIX века.

Жанр оперы *semiseria*, вопреки расхожему мнению, не был смешением черт *buffa* и *seria*, а занимал, как считают современные музыковеды, по отношению к этим двум полюсам итальянской оперной традиции позицию «третьего жанра»⁸. «Термин *semiserio* не означает простого смешения элементов серьезного и комического, — пишет итальянский музыковед К. Тоскани, — скорее, наоборот, им обозначают драматическое произведение на современную тему, в котором действие происходит в реалистической среде и главные герои которого — простые люди (крестьяне, сельские жители, горожане) вместо мифических героев или исторических персонажей, отдаленных во времени, как это бывает обычно в *opera seria*» [28, 169].

Действительно, в основе сюжетных конфликтов опер *semiseria* лежали проблемы тогдашнего общества и семьи, связанные с властью и давлением отца, неверностью супругов и внебрачными детьми, насилием в семье, социальным неравенством и дезертирством. По-видимому, высказывание на эти острые злободневные темы стало возможно только в операх *semiseria*, в отличие от двух традиционных жанров (*seria* и *buffa*), где их отражению не было места. Как пишет А. Якобсхаген, лишь в операх *semiseria* «в итальянском музыкальном театре создавалась питательная почва для реализма второй половины века» [16, 703]. Заметим, что все общественные проблемы, выведенные в либретто опер *semiseria*, показывались не в трагедийном плане, а в сентиментальном. Мучения героев представлялись так, чтобы вызвать у публики сострадание и «нескончаемые потоки» слез.

Особенное внимание во многих либретто опер *semiseria* было уделено обличению власти патриархальной семьи. Более того, конфликты отцов и дочерей составляли отдельную группу сюжетных коллизий. Различные их варианты представлены в «Камилле» и «Аньезе» Ф. Паэра, «Элизе» И. С. Майра, «Эмилии Ливерпульской» Г. Доницетти, «Аделине» П. Дженерали и других операх. К примеру, в операх «Аньезе» и «Эмилия

(в противоположность комическому тону *opera buffa*) сюжет с кульминацией в последнюю минуту в виде освобождения, спасения, восстановления положительных персонажей и осуждения или (менее часто) прощения отрицательных персонажей [22, 21]. По определению А. Якобсхагена, «опера *semiseria* в литературном и драматургическом отношении представляет собой серьезную оперу с минимумом комических ролей и включением фигур и коллектива (хора) из низшего слоя общества, а также с обязательным *lieto fine*, причем местом действия трогательных событий оказывается преимущественно позднефеодалная сельская среда и подчеркивается контраст аристократического и деревенского миров» [15, 15]. По мнению западных музыковедов (А. Якобсхаген, У. Дин, Э. Сеничи, Дж. Бадден и др.) границы существования жанра очерчены первой половиной XIX века: примерно от 1800 года (в качестве первых образцов жанра обычно указываются оперы «Камилла» Ф. Паэра и «Два дня» С. Майра) до 1850-х годов (одним из поздних примеров считается опера С. Меркаданта «Виолетта» 1853 года). О хронологических границах жанра см., например: [8, 697–698].

⁸ См., например, работы С. Кастельвекки [9], А. Якобсхагена [15], Э. Сеничи [24].

Ливерпульская» повествуется о неприятии отцами избранников дочерей и их уже состоявшегося брака. Препятствование отца замужеству дочери становится сюжетной завязкой и в «Элизе». В «Аделине» представлена более изощренная форма такого конфликта: отец узнает о внебрачном ребенке его дочери Аделины и, чтобы избежать позора, покидает семью и город. Характерный пример обнаруживается в «Линде ди Шамуни», когда Антонио, случайно встретив Линду в Париже, узнает о ее судьбе и в гневе проклинает порочную дочь.

Все подобные конфликты имели одинаковую развязку — воссоединение семьи в финале и примирение всех ее членов. Такая развязка, обязательная для всех опер *semiseria*, являлась отражением модели идеальной семьи в мировоззрении европейского общества эпохи Реставрации, главными символами которой были любящие друг друга родители и дети, их взаимопонимание и поддержка. Затронутые в либретто проблемы современного общества трактовались как несправедливость, нарушающая мирную счастливую жизнь героев; в финале все противоречия устранялись, и гармония восстанавливалась. Вспомним слова из заключительного хора оперы «Аньезе»:

*Dissipate son le nubi
Tornò alfin sereno il giorno
E la calma fa ritorno
Dopo orribile tempesta
Le nostre alme a consolar⁹ [3, 47].*

Репрезентация отношений дочерей и их отцов возникала в либретто опер *semiseria* и с другими сюжетными конфликтами, как, например, в «Сороке-воровке» Дж. Россини или в «Кьяре и Серафине» Г. Доницетти. Повидимому, эти ампула¹⁰ играли особую роль в драматургии опер *semiseria*.

Как правило, «дочерью» в операх *semiseria* являлась главная героиня — молодая и добродетельная девушка. Итальянский музыковед Э. Сеничи называет таких героинь, заполонивших итальянские оперы первой трети XIX века, «девами» (*virgin*)¹¹. Как правило, этот образ представляет собой соединение всех положительных девичьих качеств: добродетели, чистоты,

⁹ Пер. с ит.: «Рассеиваются тучи, / Вернулся наконец ясный день, / Возвращается спокойствие / После ужасного шторма, / Чтобы наши души утешить».

¹⁰ Напомним, что сама система ампула в итальянских операх *semiseria* была унаследована от французских источников жанра — «слезных комедий» и мелодрам. К примеру, рассматриваемые нами ампула добродетельных главных героинь и их благородных отцов представлены в таких известных операх А. Гретри, как «Люсиль» (Блез и Люсиль) и «Избранница из Саланси» (Эрпан и Сесиль). Эта пара персонажей переносится на итальянскую сцену и с конца XVIII века начинает появляться не только в адаптациях произведений французских авторов, но и в оригинальных итальянских операх. Подробнее о связи ампула опер *semiseria* и французских мелодрам см.: [23, 153–161].

¹¹ См.: [23, 1–20]. Все исследование Э. Сеничи посвящено изучению связи символической фигуры альпийской девы (*Alpine Virgin*) и пейзажа в итальянской опере XIX века, что отражено в самом названии его книги.

простодушия, преданности семье, верности в любви и истинно итальянской набожности. Вспомним, например, Нинетту из «Сороки-воровки», Амину из «Сомнамбулы», Линду из «Линды ди Шамуни».

Важным моментом в характеристике было социальное происхождение героинь (часто плебейское — например, служанка Нинетта или крестьянка Линда) и их статус. В большинстве опер *semiseria* главные героини — юные девушки-невесты (Нинетта, Линда, Серафина) либо жены, по каким-либо причинам несчастные в замужестве (Аньезе, Эмилия, Элеонора из «Безумного на острове Сан-Доминго»). По сюжету они часто разлучены с родителями, в основном только с одним из них — отцом, так как мать уже умерла (Нинетта, Серафина, Аньезе и др.). В некоторых случаях героини представлены как сироты, у которых на самом деле отец оказывается жив (Эмилия, Серафина).

Обычно главная героиня играет исключительную роль в окружающем обществе: она всеми обожаема и любима, является примером нравственной чистоты и добропорядочности. Нередко конфликт в опере связан с обвинением ее в каком-нибудь грехе или проступке, которого она на самом деле не совершала (в случае, если героиня — невеста, как Амина, Нинетта, Линда и др.) или совершила, но сейчас глубоко раскаивается в нем (Элеонора в «Безумном на острове Сан-Доминго», Эмилия, Аньезе и др.). Ситуация с ее положением в обществе моментально меняется — она становится изгоем, нарушившим священные общинные законы. Однако в финале ее честь и статус обязательно восстанавливаются.

Святость семейного долга и верность в любви для героинь опер *semiseria* превыше всех других ценностей. Мысли и речи героинь-невест в основном связаны с их будущим замужеством, которое они представляют себе полным блаженства и счастья. Они также готовы сделать все возможное ради блага своих родителей, в чем убеждает поведение Нинетты, не выдавшей отца, когда ее обвинили в краже серебряной ложки; Серафины, согласной отсрочить свадьбу с ее возлюбленным доном Рамиро по требованию отца (лжеотца — пирата Пикаро); Линды, по требованию родителей отправившейся из родного села в Париж.

Наличие ампула отца также является устойчивой характеристикой либретто опер *semiseria*. В большинстве опер *semiseria* отец главной героини представлен как изгой общества. Вспомним, например, сумасшедшего Уберто из «Аньезе» или дезертира Фернандо из «Сороки-воровки». Тем не менее, образ отца в операх *semiseria* обычно наделяется благородными качествами: великодушием, честностью и добродетелью. Таковы Антонио из «Линды ди Шамуни», Дон Альваро из «Кьяры и Серафины», Клаудио из «Эмилии Ливерпульской». Их речи изобилуют моральными сентенциями о семейных ценностях и долге, а также репликами, в которых выражается их любовь к дочери, даже если они в ссоре.

Наиболее частым сюжетным мотивом, связанным с ампула отца, является его возвращение издалека, внезапное появление в родных местах.

Наиболее известный пример — история Фернандо из «Сороки-воровки», беглого солдата, тайно вернувшегося к своей дочери Нинетте в родное селение. Вспомним также невероятную историю Клаудио («Эмилия Ливерпульская»), который отправился на поиски соблазнителя дочери, попал в плен к пиратам в Африке и провел там 20 лет, пока ему не удалось сбежать. Похожая история и у дона Альваро, отца Кьяры и Серафины, пробывшего в плену у пиратов вместе со старшей дочерью Кьярой 10 лет.

Центральным моментом и типичной ситуацией в трактовке ампуа отцов и дочерей и их отношений в операх *semiseria* становятся встречи-дуэты. Отметим, что в ряде опер сцены дуэтов отцов и дочерей являются кульминацией акта или всей оперы. В драматургическом плане и по накалу экспрессии, психологизма такие сцены обходят, как нам кажется, даже сцены дуэтов возлюбленных в этих же операх. Например, встреча после долгой разлуки находившихся в ссоре Эмилии и Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» является самым ярким номером первого акта (в первой редакции оперы), встреча Линды и Антонио происходит в финале второго акта и становится самым драматическим моментом всей оперы.

Общими для этих сцен в разных операх являются мотивы узнавания друг другом отцов и дочерей. Их встречи обычно случайны и неожиданны, узнавание же может быть радостным (как в «Аньезе») или горьким (как в «Линде»). Тем не менее эти моменты всегда сопровождаются патетическими возгласами «*mia figlia!*», «*mio padre!*», «*Ciel!*»¹² и т. п. После узнавания часто следуют эпизоды примирения и прощения отцами дочерей или сочувствия одного из героев другому. Вспомним, к примеру, прощение безутешной Эмилии ее отцом Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» или переживание Нинетты о будущем ее отца-дезертира Фернандо из «Сороки-воровки». Наиболее частым мотивом дуэтов отцов и дочерей является мотив радости и даже ликования по поводу воссоединения семьи, как, например, в «Аньезе» или «Эмилии Ливерпульской».

Наиболее ранним образцом сцен встреч отцов и дочерей в операх *semiseria* является финал «Аньезе» Ф. Паэра. На протяжении всей оперы главная героиня Аньезе, разочарованная в браке и брошенная супругом, с которым она сбежала из дома, пытается помириться со отцом — потерявшим рассудок Уберто. В бреду он считает, что его дочь мертва, и не узнает Аньезе, случайно оказавшуюся в сумасшедшем доме, где он находится на лечении. Лишь в финальной сцене Уберто наконец узнает и прощает свою дочь и ее супруга (пришедшего с раскаянием к Аньезе), после того, как дочь спела ему песню, которую они раньше всегда пели вместе.

Большинство дуэтных сцен отцов и дочерей в операх *semiseria* (несмотря на разное местоположение в действии) имеют очевидные сходства в текстах и в построении музыкальной формы. Так, общей фразой в текстах рассматриваемых дуэтов является призыв обнять друг друга после долгой разлуки.

¹² Пер. с ит.: «Моя дочь!», «Мой отец!», «О Небо!».

Например, Клаудио, прощая Эмилию (I, 14¹³), привлекает дочь в свои объятия: «*Fra queste braccia / Vieni, o figlia!..*»¹⁴ [10, 34]. Согласно тексту либретто «Сороки-воровки», Нинетта и Фернандо, узнав друг друга (I, 6), с возгласами «*Adorata mia figlia!*» и «*Oh, padre mio!*»¹⁵ [13, 15] заключают друг друга в объятия («*Ninetta gettandosi fra le braccia di suo padre*»¹⁶ [ibid.]), а после того, как Фернандо рассказывает о своих бедах, в отчаянии обнимаются: «*Per questo amplesso, o padre... / Per questo amplesso, o figlia...*»¹⁷ [ibid., 16]. В опере «Аньезе», когда Уберто в бреду привиделась его дочь (II, 12), он спешит ее обнять: «*Agnese mia spirò / Fra queste braccia*»¹⁸ [3, 43].

Типичным для текстов отцов является выражение любви к дочерям. Например, Антонио рассказывая Линде о своих горестях (и не подозревая, что перед ним его дочь) (II, 6), произносит следующие слова: «*Ho una figlia anch'io, signora, La delizia mia finora... L'ho perduta forse adesso: Scordò il cielo e i genitor*»¹⁹ [17, 31]. Клаудио, простив Эмилию, описывает свое чувство так: «*Ah! ti consoli, o figlia, Il mio paterno amore... Non ti delude il core... Tu stringi il genitor*»²⁰ [10, 35].

В текстах дочерей часто подчеркиваются их тревожные мысли и переживания за судьбу отца. Например, Нинетта, узнав историю дезертирства своего отца, сочувствует его судьбе («*Come frenar il pianto! / Io perdo il mio coraggio!*»²¹ [13, 16]) и беспокоится за его будущее: «*Io tremo, pavento: / che fiero tormento! / Che barbara sorte! / Men cruda è la morte. / Il nembo è vicino! / Tremendo destino / mi sento gelar!*»²² [ibid., 17]. Похожие чувства испытывает и Линда, неожиданно узнавшая в нищем старике своего отца: «*Oh! mio padre... in qual momento / Lo rivedo... in quale stato! / Triste! povero, curvato, / Mi fa gemere e tremar*»²³ [17, 31].

Еще одним общим моментом для текстов дуэтов отцов и дочерей становится выражение радости и счастья от воссоединения семьи. К примеру, в «Эмили Ливерпульской» Эмилия и Клаудио соединяются в порыве ликования и восторга: «*Oh, gioia! / Oh, qual diletto io sento! / L'eccesso del*

¹³ Здесь и далее римскими цифрами обозначены номера актов, а арабскими — сцен.

¹⁴ Пер. с ит.: «В мои объятия / приди, о дочь!..».

¹⁵ Пер. с ит.: «Моя любимая дочь!», «Ах, отец мой!».

¹⁶ Пер. с ит.: «Нинетта бросается в объятия своего отца».

¹⁷ Пер. с ит.: «В мои объятия, о отец... / В мои объятия, о дочь...».

¹⁸ Пер. с ит.: «Аньезе, душа моя / В мои объятия...».

¹⁹ Пер. с ит.: «У меня также есть дочь, синьора, / Она долгие годы была моей радостью... / Теперь, возможно, я ее потерял: / Она забыла Бога и родителей».

²⁰ Пер. с ит.: «Ах! Утешит тебя / Моя отеческая любовь... / Твое сердце не обманывает тебя... / Ты в объятиях своего отца».

²¹ Пер. с ит.: «Как удержать слезы! / Я теряю мужество...».

²² Пер. с ит.: «Я дрожу от страха! / Что за ужасная мука! / Как беспощадна судьба! / [Даже] смерть не столь жестока! / Гроза близко! / О жуткий рок! / Я цепенею!».

²³ Пер. с ит.: «О, мой отец... В какой момент / Я вижу его... и в каком состоянии! / Печальный, бедный, согбенный, / Это заставляет меня плакать и страдать».

*contento / Fa ribalzarmi il cor!»*²⁴ [10, 35]. Схожим образом выражают свой восторг героини оперы «Аньезе»: «*Oh giubilo! / Ora che al seno stringoti / Cessan gli affanni, e i palpiti»*²⁵ [3, 46].

Отметим, что изложение речи персонажей опирается в этих дуэтах на одни и те же приемы: патетические возгласы («*mia figlia!*»; «*mio padre!*»; «*Ciell!*» и т. п.), обрывы фраз (Линда: «*Oh! mio padre... in qual momento / Lo rivedo... in quale stato!*» [17, 31]; Клаудио: «*Al suo pianto... a quei tormenti / Mi si desta in sen pietà!*»²⁶ [10, 34]), описания волнения и трепета (Линда: «*Mi fa gemere e tremar...*» [17, 31], Нинетта и Фернандо: «*Io tremo, pavento: che fiero tormento!*» [13, 17]). Все указанные приемы принято рассматривать как проявление чувствительности героев, все они являются типичными для сентименталистской литературы и театра.

Развитие музыкального материала рассматриваемых дуэтов подчинено логике «стандартной» формы для сольных и ансамблевых номеров опер раннего отточеното — так называемой *la solita forma*. Как известно, основу *la solita forma* составляет последовательность четырех разделов, которые принято именовать *tempo d'attacco*, *cantabile* (или *adagio*), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (в ариях и дуэтах) или *stretta* (в больших ансамблевых номерах, а также в интродукциях и финалах). Все разделы различались по темповым параметрам и имели свои особенности²⁷. Понятно, что в различных вокальных номерах (ариях, дуэтах, интродукциях, финалах) в операх различных жанров большинства итальянских композиторов от Россини до Верди все одинаковые разделы этой формы в принципе были похожи, так как композиторы всегда опирались на сложившуюся традицию в трактовке каждого раздела (например, характерными чертами всех *cantabile* были медленный темп, использование струнного ансамбля вместо полного состава оркестра, покачивающийся аккомпанемент; обязательным для *cabaletta* было двукратное проведение темы, а также «зашкаливающая» виртуозность и т. д.). Тем не менее, в сценах отцов и дочерей при следовании композиторами канонам *la solita forma* можно выделить несколько характерных моментов, свойственных только этим дуэтам²⁸.

²⁴ Пер. с ит.: «О радость! / Какой восторг я чувствую! / Избыток счастья / Заставляет мое сердце колотиться!».

²⁵ Пер. с ит.: «О, радость / Теперь наполняет грудь, / Закончились все печали и волнения».

²⁶ Пер. с ит.: «Ее рыдания... Ее страдания / Жалость пробуждают в моей груди!».

²⁷ См.: [2; 6; 7; 20].

²⁸ А. Базеви в своей книге об операх Верди описывал *la solita forma* дуэтов как последовательность четырех разделов: «...обычная форма дуэтов <...> *tempo d'attacco*, *adagio*, *tempo di mezzo* и *cabaletta*» [6, 191]. Х. Пауэрс к этой структуре добавляет еще один раздел, обозначая его как *scena* и не нумеруя его. Пауэрс пишет, что «тексты для сцены писались белым стихом (*versi sciolti*), для пронумерованных разделов — рифмованным стихом (*versi lirici*), со спорадическими появлениями *versi sciolti* в кинетических частях [т. е. в *cantabile* и *cabaletta*. — А. П.]» [20, 69].

Так, раздел *tempo d'attacco* был чаще всего самым протяженным в дуэте (см., например, дуэт Эмилии и Клаудио или Нинетты и Фернандо). Для этого раздела характерны небольшие ариозо или диалоги (к примеру, ариозо Антонио в «Линде ди Шамуни», диалог Эмилии и Клаудио в «Эмилии Ливерпульской»). В *tempo d'attacco* (а также в речитативных разделах, предшествующих дуэтам) сосредотачиваются эмоциональные возгласы «*mio padre!*» и т. д., так как именно в этот момент обычно происходит неожиданная встреча героев и их узнавание.

1 Г. Доницетти. Опера «Эмилия Ливерпульская»,
I акт, 14 сцена, дуэт Эмилии и Клаудио, *tempo d'attacco*

Come? oh ciel!

Tuo padre io so-no... Fra

Ah, padre amato!

queste braccia viene, o figlia!..

2 Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка»,
I акт, 6 сцена, дуэт Нинетты и Фернандо, *scena*

con trasporto, gettandosi fra le braccia del padre

scoprendosi, e con dolore Oh padre mio!

A-dorata mia figlia! Zi-tto!

В разделе *cantabile*, являющемся по традиции лирическим ядром номера, обычно концентрируются мотивы, связанные с чувством нежной отцовской любви и/или с тревогой дочери о судьбе отца. Обычно этот раздел написан в мажоре и имеет трехдольный метр. Для музыкального материала *cantabile* характерны плавность мелодической линии (поступенное движение, опевания), виртуозные пассажи обоих голосов; также обязательным является совместное пение (часто в параллельные интервалы — сексту или дециму).

3 Г. Доницетти. Опера «Эмилия Ливерпульская»,
I акт, 14 сцена, дуэт Эмилии и Клаудио, *cantabile*

Ah no... que-st'e un in-can-to... Un

Ah non ti de-lu-de, de-lu-de il co-re... Tu

so-gno, so-gno in gan-na-tor!

strin-gi, stri-ngi il ge-ni-tor!

4

Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка»,
I акт, 6 сцена, дуэт Нинетты и Фернандо, *cantabile*

Per que - - sto am-ple-so, o pad - re...

Per que - - sto am-ple-so, o fi - gia...

(Ah reg - ger non poss' - i - - - o!

(Ah reg - ger non poss' - i - - - o!

The musical score for this section consists of vocal lines for Ninetta and Fernando, and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal lines feature triplet rhythms and are marked with dynamics such as *p* and *f*. The piano accompaniment includes triplet patterns in both hands.

5

Г. Доницетти. Опера «Линда ди Шамуни»,
II акт, 6 сцена, дуэт Линды и Антонио, *cantabile*

del mio sta - to tutto a-des - so ah ri-co - no - sco oh Dio! l'or-ror

voi fe - li - ce og-nor fa-re - te che mo - stra - te un si - bel cor

The musical score for this section includes vocal lines for Linda and Antonio, and piano accompaniment. The key signature is three flats (E-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal lines are marked with dynamics such as *p* and feature triplet rhythms. The piano accompaniment includes triplet patterns in both hands.

Интересный вариант решения *cantabile* представлен в финальной сцене оперы «Аньезе». Заметим, что момент узнавания Уберто своей дочери — лишь краткий фрагмент этого большого ансамблевого финала с хором,

форма которого представляет собой один из ранних образцов *la solita forma*²⁹ (развязка семейной драмы происходит в медленном разделе и переходном *tempo di mezzo*). Здесь звучит исполненный под аккомпанемент арфы сентиментальный романс Аньезе: в его основе та самая мелодия, которую, по сюжету, она много раз пела с отцом в родном доме. Совместное пение отца и дочери со всеми указанными выше типичными выразительными средствами переносится в этой сцене в следующий раздел (*tempo di mezzo*).

6

Ф. Паэр. Опера «Аньезе»,
II акт, 12 сцена, финал, романс Аньезе

Переходом от лирического *cantabile* к искрящейся *cabaletta* в *solita forma* является раздел *tempo di mezzo* — самый краткий в рассматриваемых дуэтах. Основу его составляют внезапные эмоциональные всплески: бурная радость, отчаяние, гнев. Все эти различные эмоции выражены часто одними и теми же средствами — музыкальный материал «разорван» на краткие фразы, его интонационную основу составляют скачки на широкие интервалы.

В *cabaletta* рассматриваемых сцен соблюдены, на первый взгляд, формальные требования композиции этого раздела: мажорная тональность, энергичная мелодия широкого диапазона, двукратное повторение темы, совместная *soda*. Однако во всех дуэтах именно этот раздел наделен индивидуальными чертами, что обусловлено главным образом особенностями сюжета и драматургическим планом действия.

Так, в «Аньезе» воссоединение отца и дочери (их отношения — центральная тема в опере) происходит в кульминационной финальной сцене оперы. Последний раздел в этом финале — *stretta* — представляет собой хоровое заключение оперы с участием всех персонажей, объединенных чувством радости. Тема в форме периода звучит лишь один раз, после нее следуют еще несколько предложений (типичных каденционных формул), интонационно связанных с темой.

Сцена встречи Клаудио и Эмилии из «Эмилии Ливерпульской» имеет много общих черт с аналогичной из «Аньезе», что заметно в текстах обеих сцен и основном настроении — радости и ликования. Тем не менее, *cabaletta*

²⁹ Подробное описание каждого раздела этой финальной сцены см. в [12, 265–275].

здесь построена «по всем правилам» — с проведением темы в обеих партиях и совместным заключением.

Типичное для *cabaletta* строение обнаруживается и в дуэте Нинетты и Фернандо из «Сороки-воровки». Однако вместо чувства радости и счастья, которое обычно следует за воссоединением семьи, здесь главенствует отчаяние: Фернандо — дезертир, и если его найдут, то сразу казнят. Краткий момент семейного счастья омрачен здесь скорой разлукой.

Интересно, что в «Линде ди Шамуни» дуэт отца и дочери обрывается в переходном разделе *tempo di mezzo*: Антонио, узнав о том, как живет его дочь, в гневе отрекается от нее и покидает дом виконта. Функцию обязательного быстрого и виртуозного раздела здесь выполняет так называемая «сцена безумия» Линды, которая по структуре как раз и представляет собой типичную *cabaletta*, а вместо отца завершает дуэтный номер давний друг Линды, савояр Пьеротто, оказавшийся случайным свидетелем семейной драмы.

Как видно, заключительный раздел *solita forma* в рассматриваемых сценах встреч отцов и дочерей является самым вариативным. И если счастливое воссоединение персонажей отсутствует в их общих сценах, то оно обязательно происходит в финалах опер — с радостью и нежными объятиями, как, например, в «Линде» или «Сороке-воровке».

Особый колорит дуэтов отцов и дочерей создается тембровым контрастом между голосами. Вспомним, что в операх раннего отточеното наиболее популярную дуэтную пару образовывали сопрано и тенор. Сочетание же тембров баритона/баса и сопрано обычно использовалось для дуэтов противоположных персонажей: главной героини и главного *отрицательного* персонажа — злодея или тирана (например, дуэт Дорлиски и герцога Д'Ордов из «Торвальдо и Дорлиски» Дж. Россини), а также для дуэтов главной героини и *комического* персонажа, партия которого обычно писалась для баса *buffo* (например, дуэт Эмилии и дона Ромуальдо из «Эмилии Ливерпульской»). В операх *semiseria* наблюдается некое смысловое изменение этой дуэтной пары — то же самое тембровое соотношение использовалось теперь для иного характера персонажей: баритоны или высокие басы исполняли партию *благородных* отцов (Клаудио, Антонио и др.), сопрано — партию их добродетельных дочерей (Эмилия, Нинетта и др.). Вероятно, объединение этих тембров в дуэте положительных серьезных персонажей было для публики свежо, непривычно, вызывало непрременный успех, а значит, и последующее «тиражирование».

Как можно заключить, ампула отцов и дочерей и их сентиментальные встречи-дуэты к середине 1820-х годов стали законом жанра оперы *semiseria*, о чем свидетельствуют приведенные примеры, а также многочисленные менее известные. По-видимому, эта традиция превратилась даже в некий оперный «штамп», что может проиллюстрировать, например, трактовка Беллини роли Рудольфа в его опере «Сомнамбула». Известно, что «согласно первоначальному замыслу Романи, он [Рудольф] должен

был в финале оперы узнать в Амине свою дочь от внебрачной связи с соблазненной и покинутой им девушкой-поселянкой. <...> Однако Беллини решительно отказался от этого сюжетного хода и вычеркнул стихи. О первоначальном замысле свидетельствуют оставшиеся в либретто слова арии графа в первом действии» [1, 51]. В этом же действии дается намек, что Рудольф — инкогнито сын умершего синьора, новый правитель замка, вернувшийся спустя долгое время в родные края³⁰. Если бы первоначальный вариант Романи (написавшего, кстати, массу либретто опер *semiseria*) был сохранен, то с большой вероятностью, роль Рудольфа была бы трактована в границах ампула благородного отца, находившегося в изгнании, вернувшегося в родные края и нашедшего свою дочь, а их теплая встреча нашла бы выражение в дуэте. Однако Беллини по каким-то причинам предпочел уйти здесь от этого оперного «штампа».

Таким образом, в итальянском оперном театре первой половины XIX века существовала мощная традиция репрезентации отношений отцов и дочерей, корни которой, как нам удалось установить, уходят в историю жанра оперы *semiseria*. Разумеется, Верди с этой традицией был хорошо знаком (хотя и не написал ни одной оперы *semiseria*). Ее продолжают в операх Верди тексты дуэтов отцов и дочерей, музыкальная форма их совместных сцен, характеристика этих персонажей. Можно отметить и некоторые более явные пересечения³¹. Более того, рассмотренная нами модель сентиментальных отношений между отцами и дочерьми была трансформирована не только Верди и его либреттистами, но также композиторами и либреттистами других европейских оперных школ — французской (например, Клари и Альберто в «Клари» Ж.-Ф. Галеви), испанской (Донна Анна и Командор в «Дон Жуане Тенорио» Р. Карнисера), русской (Антонида и Сусанин в «Жизни за царя» М. Глинки).

Возвращаясь к проблеме истоков интереса Верди к этой оперной паре, который, как уже говорилось, многие исследователи объясняют общими историческими и субъективными биографическими причинами, можно сказать, что он, вероятно, вызван естественным стремлением двигаться в русле хорошо апробированной оперной традиции.

³⁰ Фраза Терезы (I, 6): «*Ed un figlio egli avea; ma dal castello / Sparve il giovane un dì, né più novella / N'ebbe l'afflitto padre*» (пер. с ит.: «У него был сын, но однажды / Юноша пропал, и больше / Убитый горем отец ничего о нем не слышал», текст перевода дан по: [1, 90].

³¹ Отметим, что дуэт Амелии и Симона из I акта оперы «Симон Бокканегра» имеет некоторые сходства со сценой узнавания Уберто своей дочери в финале оперы «Аньезе» Ф. Паэра. Например, в качестве *cantabile* в этих сценах предстает романс героини — Аньезе по сюжету здесь исполняет песню, рассказ Амелии о своей судьбе облечен Верди в сентиментальный романс. Важную роль в обеих сценах играет и тембр арфы, появляющийся в момент лирической кульминации: под аккомпанемент арфы Аньезе исполняет свой романс, арфа появляется в заключительном разделе дуэта Амелии и Симона, когда, узнав друг друга, отец и дочь после нежных объятий расстаются с вослицаниями «*Padre!*», «*O figlia!*».

Использованная литература

1. *Гуков А.* Pur nel sonno il mio cor ti vedrà. Двойственная натура «Сомнамбуль» // Беллини В. Сомнамбула / ред.-сост. Т. Белова. М.: Государственный академический Большой театр, 2013. С. 47–56.
2. *Садыкова Л.* Стретта и кабалетта в операх *seria* Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // Музыкаведение. №1. 2014. С. 38–46.
3. *L'Agnese.* *Dramma semiserio per musica in due atti.* Milano: Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1816. 47 p.
4. *Ariès P., DUBY G., Perrot M.* History of Private Life. Vol. IV: From the Fires of Revolution to the Great War. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 713 p.
5. *Aussiegirl.* Fathers and Daughters in the Operas of Verdi. URL: <http://aussiehule.blogspot.ru/2006/08/fathers-and-daughters-in-operas-of.html> (дата обращения: 07.02.2015).
6. *Basevi A.* The Operas by Giuseppe Verdi / transl. by E. Schneider with S. Castelvechi / ed. by S. Castelvechi. Chicago: University of Chicago Press, 2013. 304 p.
7. *Beghelli M.* The Dramaturgy of the Operas // The Cambridge Companion to Rossini / ed. by E. Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 85–103.
8. *Budden J.* Opera semiseria // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. III. L.: Macmillan, 1998. P. 697–698.
9. *Castelvechi S.* Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
10. *Emilia di Liverpool.* *Dramma semi-serio per musica.* Napoli: Dalla tipografia Flautina, 1824. 56 p.
11. *Fermani S., Fermani G.* La trovatella di Ferrara: quale mistero lega una giovane donna a Giuseppe Verdi e a sua moglie Giuseppina Strepponi? Macerata: Biemmegraf, 2011. 61 p.
12. *Galliat S.* Musiktheater im Umbruch: Studien zu den Opere semiserie Ferdinando Paërs. Kassel: Bosse, 2009. 361 S.
13. *La Gazza ladra.* Melodramma. Venezia: Tipografia di Commercio, 1836. 48 p.
14. *Gossett Ph.* Divas and Scholars: Performing Italian Opera. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 704 p.
15. *Jacobshagen A.* Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner, 2005. 319 S.
16. *Jacobshagen A.* Opera semiseria // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, 7. Stuttgart: J.-B.-Metzler, 1997. S. 699–706.
17. *Linda di Chamounix.* Melodramma in tre atti. Milano: Dall'i R. Stabilimento Naz. Privileg. Di Giovanni Ricordi, 1843. 48 p.
18. *Ng K.* Verdi's Father-Daughter Relationships in the Early Duets // Opera21 Magazine. URL: <http://opera-21.com/post/39414407289/verdis-father-daughter-relationships-in-the-early> (дата обращения: 07.02.2015).
19. *Phillips-Matz M. J.* Verdi: A Biography. Oxford: Oxford University Press, 1992. 994 p.
20. *Powers H. S.* “La solita forma” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. Vol. 59. Fasc. 1 (Jan.–Apr., 1987). P. 65–90.

21. *Robinson P.* Opera, Sex and Other Vital Matters. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 332 p.
22. *Senici E.* Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera. Ph. D. Cornell University. 1998. 306 p.
23. *Senici E.* Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 356 p.
24. *Senici E.* Tipologia dei generi nel teatro musicale // Enciclopedia della musica. Vol. II. Milano: Einaudi / Il Sole 24 Ore, 2006. P. 624–640.
25. *Shorter E.* The Making of the Modern Family. N. Y.: Basic Books, 1975. 369 p.
26. *La Sonnambula: melodramma in due atti.* Cuneo: Dalla tipografia di Giuseppe Bay, 1835. 40 p.
27. *Stone L.* The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800. N. Y.: Harper & Row, 1977. 800 p.
28. *Toscani C.* “Il furioso all’isola di San Domingo”: uno strano misto di serio e di burlesco // Stagione lirica autunnale 24 settembre–30 novembre dedicata a Gaetano Donizetti nel Centocinquantesimo della morte / a cura F. Bellotto. Bergamo: Litografia Novecento grafico, 1998. P. 169–183.