



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Международный отдел

Научная статья

УДК 781.5

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов

Павел Валерьевич Луцкер¹, Ирина Петровна Сусидко²

^{1, 2} *Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия*

¹ *plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>*

² *i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

Аннотация. В настоящее время в теории музыкальной формы господствует убеждение, что в вокальные жанры, конкретнее, в оперную арию элементы сонатной композиции стали проникать лишь к концу XVIII века, когда они уже полностью сложились в инструментальной музыке. В новейших исследованиях сонатной формы, отечественных и зарубежных, главы о появлении или проявлении принципов сонатности в оперно-вокальной музыке отсутствуют. Тем не менее в итальянской арии (в рамках и серьёзной, и комической оперы) принципы сонатной композиции интенсивно складываются уже во второй половине 1720-х годов, то есть задолго до того, как эти процессы отмечены в области инструментальной музыки.

В статье приводится анализ композиции ряда арий из серьёзных и комических опер Леонардо Винчи, Иоганна Адольфа Хассе, Джованни Баттисты Перголези, Гаэтано Латиллы. Сонатные принципы в них нашли выражение в структурно-функциональном, тонально-гармоническом и тематическом планах. Все арии представляют собой варианты двухчастной (двухколенной) старинной сонатной формы в рамках крайних разделов формы *da capo*. В заключение сделаны выводы: 1) сонатная форма в арии складывается на основе взаимодействия со строфической организацией поэтического текста, содержащего образный контраст; 2) становление сонатной формы проходило стадияльно – от ясно структурированной экспозиции (без чётких признаков сонатности во второй части формы) до полной двухколенной сонатной формы с тематическим повтором и тональным подчинением в репризе, приоритетную роль в этом процессе играла комическая опера. Статья содержит нотные примеры и таблицы.

Ключевые слова: сонатная форма, итальянская оперная ария XVIII века, строфика

Для цитирования: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.

International Division

Original article

Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s

Pavel V. Lutsker¹, Irina P. Susidko²*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,*¹ *plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>*² *i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

Abstract. At present, the theory of musical form is still dominated by the notion that elements of sonata form in composition began to penetrate into vocal genres or, more specifically, into the opera aria only by the end of the 18th century, when they had already been fully established in instrumental music. In the latest studies devoted to sonata forms, both in Russia and in other countries, there is no mention of the emergence or manifestation of the principles of sonata in opera and vocal music. Nevertheless, in Italian aria (both in serious and comic opera) the principles of sonata form have been forming intensively since the end of the 1720s, i.e., long before these processes were noted in instrumental music.

The article analyzes the composition in a number of arias from serious and comic operas by Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse, Giovanni Battista Pergolesi and Gaetano Latilla. In these arias, the sonata principles are reflected in the compositional, thematic and tonal-harmonic planes. All arias are variants of the early two-part (binary) sonata form enclosed by the outer sections of the *da capo*. The conclusions are as follows: 1) sonata form in arias is based on interaction with the strophic arrangement of the poetic texts containing figurative contrast; 2) sonata form was established in stages, from a distinctly structured exposition (without clear signs of sonata in the second section of the form) to a full binary sonata form with thematic repetition and tonal subordination in the reprise, the priority role in this process played by comic opera.

The article contains musical examples and tables.

Keywords: sonata form, 18th century Italian opera aria, stanza

For citation: Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.

«После *Saggio sopra l'opera in musica* Франческо Альгаротти (1755–1763) ария *da capo* приобрела у теоретиков дурную репутацию», – этим тезисом Л. Бьянкони и М. Нуаре начали предисловие к сборнику статей по материалам Международной конференции, посвящённой итальянской арии (2006) [1, p. 515]. Критическое отношение к опере *seria* как к «концерту в костюмах»

господствовало вплоть до последней трети XX века и имело эстетическую и даже идеологическую подоплёку. Однако вряд ли именно в нём следует искать причину того, что ария, причём не только в форме *da capo*, оказалась практически вне исследовательского поля теории классической музыкальной формы. Решающую роль играло убеждение в безусловном приоритете



инструментальных жанров как основы для собственно музыкальных принципов композиции. Как следствие, вокальным формам отводилось сугубо маргинальное место, и, конечно, не могло быть и речи об их влиянии на формирование в инструментальной музыке. В данной статье акцентируется внимание на проблеме, сама постановка которой может показаться неправомерной, а именно – на роли итальянской арии в становлении сонатной формы.

История сонатной формы в музыке XVIII века уже давно привлекает исследователей. В отечественном музыковедении ещё в 1970-е годы появились работы, в которых «предыстория» сонаты была подвергнута внимательному анализу [2; 3]. При этом единственное упоминание о сонатности в оперной арии было связано с ариями В. А. Моцарта 1780-х годов, когда классическая сонатная форма уже полностью сложилась в инструментальной музыке [2, с. 32].

В зарубежном музыковедении в целом преобладает та же тенденция, однако имеются и важные исключения. Ещё А. Эйнштейн в книге о Моцарте (1945) обозначил приоритет итальянской арии по крайней мере в развитии одной инструментальной формы: «С исторической точки зрения... форма монументальной арии у Алессандро Скарлатти и Алессандро Страделлы сложилась раньше, чем форма концерта... Концерт сформировался под влиянием арии» [4, с. 357]. Влияние этой идеи заметно в фундаментальных исследованиях последующего времени. Так, в большой книге Ч. Розена «Сонатные формы» (1980) специальная глава посвящена арии и тем её особенностям, которые способствовали формированию сонатной композиционной структуры [5, pp. 28–70]. Розен находит в вокальной музыке истоки трёх из пяти обозначенных им типов сонатной формы

– второй (соната без разработки), третьей (старинная соната) и пятой (сонатно-концертная) – на основе общности в развёртывании тонально-гармонического плана. Он также выделяет особый «ариозный тип» старинной двухчастной формы с тональным планом T–D/T–T [Ibid., pp. 28–29] как исток сонаты без разработки. Однако то, как складывались функциональные, музыкально-тематические соотношения в композиции арии, он оставляет без внимания. Позднее на эту классификацию опираются в фундаментальном исследовании Дж. Хепокоски и У. Дарси, которые также разделяют позицию Розена в вопросе о роли арии в становлении сонатной формы – однако без упоминания и анализа каких-либо конкретных примеров [6, p. 348].

В целом вплоть до последнего времени формирование сонатности рассматривается почти исключительно на примерах инструментальной музыки. Если суммировать «заслуги» арии в этом процессе, опираясь на существующие работы, то можно найти упоминание о роли *da capo* в утверждении трёхфазной композиции и принципов концертности [7, S. 145–165] и об «ариозном типе» старинной двухчастной формы [8, S. 38–39]. Единственное важное замечание следует отметить в работе Р. Штрома (1976), специально посвящённой итальянской арии начала сеттеченто, где исследователь указывает на одну из арий из оперы «Узнанная Семирамида» Л. Винчи (1729), оценивая наличие в ней двух тем в рамках первого раздела старинной двухчастной формы как предвестие сонатного тематического контраста [9, S. 64–65]. Но даже в этих редких случаях композиция в арии практически всегда рассматривалась только с точки зрения собственно музыкальной, «инструментальной» составляющей, без учёта координации музыки со структурой и логикой поэтического текста.

В последние годы положение дел начало меняться. В одной из последних работ – статье Н. Дж. Мартина – вновь в центр внимания в связи с сонатной формой попадают арии Моцарта [10]. Отталкиваясь от этой статьи, Г. Хант ставит вопрос о целесообразности пересмотра подходов к анализу оперных форм и их взаимосвязи с инструментальными [11]. В начале 2000-х проблемы формообразования в итальянской арии детально рассматривались в книге авторов данной статьи, в том числе с точки зрения разновидностей сонатной формы в ариях 1720–30-х годов [12], впоследствии сонатная форма в ариях обсуждается в статье Д. А. Нагиной [13]. Параллельно работам, написанным специалистами по оперной музыке, появились исследования формообразования в инструментальной музыке во второй половине XVIII века (правда, пока единичные): отмечены точки соприкосновения с композиционными принципами арии *da capo*, в частности, в ранних сонатах Й. Гайдна [14]. Но до существенной коррекции представлений о месте оперной арии XVIII века в магистральных процессах развития музыкальной формы, в том числе и сонатной, пока далеко.

Можно было бы, наверное, согласиться с распространёнными до сих пор суждениями и отказаться от дальнейшей разработки проблемы, если бы не обилие примеров в итальянских операх в 1720–1730-е годы, противоречащих общепринятому мнению. Наблюдение над историческим материалом показывает, что основные принципы сонатной формы складывались уже в это время в вокальной оперной музыке, и тем самым влияли в дальнейшем на инструментальную. Иными словами, *cantare* (петь) в данном случае оказывалось не менее, если не более важным плацдармом, чем *suonare* (играть), хотя это и выглядит как противоречие с самой эти-

мологией слова «соната». Два десятилетия (1720–1730) привлекли наше внимание в первую очередь потому, что они охватывают период от первых признаков сонатности в ариях до их практически полной кристаллизации и появления законченных ранних сонатных форм.

Хотя пути и способы становления сонатной формы в опере *seria* и в комических жанрах несколько различались, тем не менее в обоих случаях основные импульсы к развитию музыкальной формы в сторону обретения сонатности, на наш взгляд, исходили главным образом от изменения характера и логики построения текстов оперных арий в 1720-е годы.

Поэтический текст в ариях *da capo* к 1720-м годам за редкими исключениями состоял из двух строф. Повторенная начальная строфа служила основой для крайних частей формы *da capo*, вторая – для средней. Чаще всего и в поэтическом тексте, и в музыке воплощался один аффе́кт или одна сентенция; между крайними и средней частями при сходстве тематизма, как правило, существовал ладовый контраст. Если же строфы стихотворения, предназначенного для арии и вписанного в развёртывание сюжета, содержали резкое смысловое противопоставление, воплощая противоречивое состояние персонажа, то стороны этого противоречия распределялись ясно и рационально между двумя частями арии. В этом случае появлялись формы *da capo* с контрастными серединами, но каждая часть в отдельности сохраняла внутреннее статическое единство. Иными словами, строфическая организация текста, как и ранее в XVII столетии, играла главенствующую роль в общей композиции арии и в первые десятилетия XVIII века.

Однако к началу 1720-х годов поэты почувствовали вкус к динамическому пре-



поднесению конфликтных состояний. *Son regina e son amante* («Я царица и я влюблённая женщина») – декларирует Дидона в выходной арии в первом опубликованном либретто П. Метастазо «Покинутая Дидона», и это противопоставление подаётся очень динамично – в рамках одного стиха. В 1724 году выразить такой конфликт в музыкальной композиции было весьма непросто. Д. Сарро и Л. Винчи – авторы первых опер на это метастазиевское либретто – нашли общий эмоциональный «знаменатель» в патетической интонации высказывания. Для Сарро в *A dur*’ной грациозной арии Дидоны главенствующим стал аффект *amoroso*, для Винчи – *agitato*, безудержный натиск моторного движения в ритме *C dur*’ной тарантеллы: быстрая, напористая речь царицы, которая осознаёт своё величие, но при этом охвачена неистовой любовной страстью.

Практически в то же время был сделан следующий шаг: появились арии, в которых столкновение аффектов стало импульсом к рождению сонатной экспозиции с тематически и функционально самостоятельными главной и побочной партиями. Это стало возможно в тех случаях, когда каждый из контрастных образов получил своё место в поэтической строфе. Арию Ванезио из интермеццо «Буржуа-дворянин» И. А. Хассе на текст А. Сальви, созданного в 1726 году (адаптация знаменитого «Мещанина во дворянстве» Мольера), можно считать одним из первых примеров такого рода. Ванезио объят тщеславными мечтами обрести дворянское звание, и тогда он будет наводить ужас на своих соперников-дуэлянтов и покорять сердца на балах. В тексте арии сталкиваются два контрастных образа: разъярённый Марс и прелестный Купидон, соединённые уже в первой строфе.

Схема 1. Строфа из текста к арии Ванезио «Un Marte furibondo» (1, 2) из интермеццо «Ларинда и Ванезио» (либр. А. Сальви)

Scheme 1. A verse from the text to Vanesio's aria *Un Marte furibondo* (1, 2) from the intermezzo *Larinda e Vanesio* (lib. by A. Salvi)

A	Un Marte furibondo sarò nel far duello, ah!	Разъяренным Марсом Я предстану во время дуэлей, ах!
...	Ma tutta leggiadria, un amorino bello,	Но сама грация, Прелестный Купидон
B	se muovo al ballo in pie, ah!	Я буду, коль выйду танцевать, ах!
C		

Хассе отталкивается от этого противопоставления, что и приводит к новаторскому для того времени решению: резкий тематический контраст в рамках единого музыкального построения. «Военная музыка», имитирующая барабанную дробь и звуки труб в небольшом ритурнеле и в начальном разделе на первых двух стихах, внезапно после цезуры сменяется гибким, грациозным менуэтом.

Пример № 1 И. А. Хассе. Ария Ванезио «Un Marte furibondo» (1, 2) из интермеццо «Ларинда и Ванезио» (1726)

Example No. 1 J. A. Hasse. Vanesio's aria *Un Marte furibondo* (1, 2) from the intermezzo *Larinda e Vanesio* (1726)

Сонатной в этой арии можно считать только экспозицию. Во второй части материала ни главной, ни побочной тем не повторяется. Точно в такой же форме – сонатная экспозиция плюс вторая часть с развитием и замыканием – написана ария Семирамиды (II, 12, либретто П. Метастазо), которую упоминал в своём

исследовании Штром [9]. Героиня, преданная возлюбленным, сетует на судьбу (первая строфа из трёх) и тут же бросает гневные упреки своему обидчику (вторая).

Пример № 2 Л. Винчи. Ария Семирамиды
«Tradita, sprezzata» (II, 12)
из оперы *seria* «Узнанная Семирамида» (1729)

Example No. 2 L. Vinci. Semiramide's aria
Tradita, sprezzata (II, 12)
from the opera *seria Semiramide riconosciuta* (1729)

В целом такую гибридную, «частично» сонатную форму можно обнаружить во многих ариях опер *seria* и *buffa* во второй половине 1720-х годов, так что её можно считать первой, подготовительной ступенью в формировании вокальной сонатной структуры. В ней обозначены все необходимые признаки сонатной экспозиции: характерное развёртывание тонального плана, наличие композиционно-синтаксической структуры, где моменты экспонирования материала, связки, готовящей новое альтернативное экспонирование, завершающих построений со всеми необходимыми зонами кадансов и цезур распределены в строго определённой последовательности. Они служат основой для функционального плана сонатной формы с последовательностью главной, связующей, побочной и заключительной партий.

Появление полноценной сонаты в арии не заставило себя ждать. Оно пришлось на конец этого десятилетия. Сольным номерам из интермеццо «Хитрая крестьянка, или Дон

Табарано» Хассе, созданного всего два года спустя (1728, либретто Б. Саддумене), едва ли можно адресовать какие-либо упреки в «незрелости». Ария Шинтилле из первой части демонстрирует элементы сонатности естественно и непринуждённо. Причём дело здесь не ограничивается экспозицией, появляется реприза: Хассе не только побочную тему, но и главную излагает в основной тональности. Таким образом, общий профиль композиции соответствует даже не старинной, а вполне зрелой форме сонаты без разработки².

Схема 2. Композиция первого раздела арии Шинтилле «Più viver non voglio» (I, 3) из интермеццо И. А. Хассе «Шинтилла и Дон Табарано» (1728)

Scheme 2. Composition of the first section of Scintilla's aria *Più viver non voglio* (I, 3) from the intermezzo by J. A. Hasse *Scintilla e Don Tabarano* (1728)

(Строфа)	A	...	B	A'		A	...	B	A'										
(Такты)	7	12	15	19	22	26	30	35	39	43									
Rit	-	T¹	-	Св.	-	T²	-	T³	-	Rit.									
t	-	t	-	ход	-	d-III	III	III		t	-	ход	-	(D)	-	t	-	t	
(гп)	-	гп	-	сп	-	пп (I-II)	-	зп		гп	-	сп	-	пп (I-II)	-	зп			

И в этом случае повод к тематическому сопоставлению исходит от поэтического текста и сценической ситуации. Шинтилла манипулирует хозяином, разыгрывая перед ним сцену разочарования в жизни. Она комментирует его реакцию в репликах *a parte* и ещё успеваает дать тумачков слуге Корбо (немая роль), который пытается испортить ей игру.

Схема 3. Строфа из текста к арии Шинтилле «Più viver non voglio» из интермеццо «Шинтилла и Дон Табарано» (либр. Б. Саддумене)

Scheme 3. A verse from the text to Scintilla's aria *Più viver non voglio* from the intermezzo *Scintilla e Don Tabarano* (lib. by B. Saddumene)

A	Più viver non voglio Destino spietato	Не хочу больше жить, Безжалостная судьба!
...	M'uccide il Cordoglio Mi man...ca gia'l fia...to	Мучение убивает меня. Спира...ет дыха...ние.
B	(Ei piange! Vo' in poppa Che gusto: e tu schioppa).	(Он плачет! Все отлично! Как здорово: а ты хоть лопни!)
A'	Mi sento morir.	Чувствую, что умираю.



В итоге, хотя и несколько иначе, чем в тексте арии Ванезио, здесь тоже обозначен контраст настроений, мимо которого Хассе не прошёл. Главная тема (первые два стиха) откровенно пародирует топоры отчаяния и гневной жалобы из серьёзной оперы. На два следующих стиха приходится модуляционный ход с выразительными мотивами вздоха в вокальной партии. После ясной цезуры даны реплики *a parte*, а на последнем стихе Шинтилла вновь возвращается к лицедейству. На этот раз жалоба смешивается с надеждой: появляется новый тематический материал – проникновенная взлетающая интонация сексты в параллельном мажоре.

Полная старинная сонатная форма вскоре появляется и в опере *seria*. В «Узнанной Семирамиде» (1729) Л. Винчи, о которой уже шла речь, крайние части *da capo* в арии Тамирис (I, 5) организованы как полноценная старинная сонатная форма с двумя самостоятельными темами.

Схема 4. Композиция первого раздела арии Тамирис «Che quel cor» (I, 5) из оперы *seria* Л. Винчи «Узнанная Семирамида» (1729)

Scheme 4. Composition of the first section of Tamiri's aria *Che quel cor* (I, 5)

from the opera *seria* by L. Vinci *Semiramide riconosciuta* (1729)

(Строфа)	A	...	B		A	...	B	...	B		
(Такты)	8	12	13	16	19	21	26	27	30	31	32
Rit.	- T ¹	- Св.	- T ²	- Rit.	T ¹	- Св.	- T ²	- Св.	- T ²	- Rit.	
Т	- Т	- (D)	- D	- D	D-ход (-II)	- Т	- Т	(D)	- Т	- Т	
Вст.	- гп	- сп	- пп	- зп	(гп)	- - сп	- пп'-сп	- пп	- зп	- зп	
(г ¹ г ²)				(г ¹)						(г ¹ г ²)	

В поэтической строфе противопоставлены не столько состояния или образы, сколько эмоциональные и даже сценические «жесты»: надменный жених с его мнимой любовью и героиня, отрицающая льстивые речи.

Схема 5. Строфа из текста к арии Тамирис «Che quel cor» из оперы *seria* «Узнанная Семирамида» (либр. П. Метастазιο)

Scheme 5. A verse from the text to Tamiri's aria *Che quel cor* from the opera *seria Semiramide riconosciuta* (lib. by P. Metastasio)

A	Che quel cor, quel ciglio altero Senta amor, goda in mirarmi	В то, что это сердце, эти надменные очи Полны любви, наслаждаются моим обликом,
...	Non lo credo, non li spero.	Я в это не верю и не надеюсь.
B	Tu vuoi farmi insuperbir.	Ты лишь хочешь покорить меня лестью.

Схема 6. Строфа из текста к арии Вителлии «Come potesti, oh Dio» из оперы *seria* «Милосердие Тита» (либр. П. Метастазιο)

Scheme 6. A verse from the text to Vitellia's aria *Come potesti, oh Dio* from the opera *seria La clemenza di Tito* (lib. by P. Metastasio)

A	Come potesti, oh Dio! Perfido traditor...	Как же ты смог, о боги! Вероломный предатель...
B	Ah, che la rea son io!	Ах, но я виновна!
...	Sento gelarmi il cor,	Чувствую, как холодеет сердце,
C	Mancar mi sento.	Чувствую - пропадаю.

В 1730-е годы сонатная форма в рамках итальянской арии *da capo* встречается всё чаще и чаще, причём как в операх *seria*, так и *buffa*. Можно выделить две основные тенденции её развития. Первая – усиление музыкального контраста между темами, реализация образных и сюжетных мотивов, противопоставленных в поэтическом тексте.

Классическое выражение этой тенденции – ария Вителлии из II действия «Милосердия Тита» Хассе (1738, либретто Метастазιο), в которой сталкиваются два полярно противоположных аффекта: гневного обвинения в убийстве императора Тита, адресованного Сексту, и жалобы (см. схему 6, пример № 3).

Пять раз Хассе противопоставляет музыкальные топоры арии *di sdegno* (гнева) и *lamento* (считая средний раздел и по-

Пример № 3 И. А. Хассе. Ария Вителлии
«Come potesti, oh Dio» (II, 6)
из оперы *seria* «Милосердие Тита» (1738)

Example No. 3 J. A. Hasse. Vitellia's aria
Come potesti, oh Dio (II, 6)
from the opera *seria La clemenza di Tito* (1738)

Presto
(Rit.) (13 тактов)
Co-me po-te-sti, oh Di-o! Co-me po-te-sti, oh Di-o! Per-fi-do,
19 per-fi-do tra-di-tor, tra-di-tor, tra-di-tor... Ah, che la rea son
25 i-o, la rea son i-o! Sen-to ge-lar-mi il cor, 3П man-car mi
31 sen-to, man-car mi sen-to, man-car mi sen-to.

втор *da capo*), в которых различаются все музыкально-выразительные компоненты: темп (*presto* и *larghetto*), размер (4/4 и 3/8), интонационный строй (декламационные реплики и напевная грациозная мелодия), фактура (бурные аккордовые репетиции струнных и скромные подголоски у скрипок), наконец, тональности. Стrophicеское по своей сути чередование контрастных разделов скрепляется характерным для старинной сонатной формы тональным планом: G – g – V / V – g – G; середина *da capo* – e – a.

Эта ария заставляет задуматься над рядом вопросов, существенных для теории сонатной формы. Один из главных – о роли тематической и тонально-функциональной диспозиции в формировании классической сонатной структуры. С одной стороны, тематическое сопоставление в том виде, как оно представлено в арии Вителлии, несёт на себе явный отпечаток строфического принципа музыкальной организации: контрастные разделы как бы соединены «встык», резкий контраст настолько усиливает это впечатление, что почти нивелирует элементы развития и подготовки новой темы в связке. Первый элемент связующей партии приобретает вес отдельной, промежуточной темы. Иными сло-

вами, тематический контраст уменьшает функциональное соподчинение разделов и связность развития в сонатной форме. С другой стороны, такая тематическая диспозиция заставляет вспомнить о важном качестве сонатной драматургии, сформулированном Ю. Н. Тюлиным, – динамическом сопряжении, интенсивной подготовке последующих разделов формы и тем [15, с. 251–252]. В арии Вителлии можно говорить о полноценной реализации принципа производного контраста, о выводимости материала связующей партии и побочной темы из главной, его переинтонировании. Синтаксическое строение тем и звуковысотный контур мотивов, их составляющих, имеют заметное сходство: два закруглённых мотива, обыгрывающие фигуру задержания, нисходящий ход в объёме сексты, в конце – движение по звукам трезвучия.

Контраст, как известно, не может считаться единственным и даже главным аргументом сонатной формы, решающую роль, безусловно, играют тонально-гармонические соотношения и характер преобразования тематического материала. Иными словами, важно не само по себе наличие контраста, а то, как он трактован в контексте развития. Естественно ждать целенаправленных процессов такого рода от инструментальной сонатной формы. Но и ария Вителлии демонстрирует впечатляющие решения: в репризе старинной сонатной формы побочный раздел расширен, в нём усилена разработочная функция.

Буффонный вариант динамического сопряжения тематического материала можно обнаружить в выходной арии Дона Панкратио, главного персонажа оперы Г. Латиллы «Мнимая камеристка» (1737, либретто Дж. А. Федерико, Дж. Г. Барлоччи). Панкратио мечтает жениться на молоденькой служанке, не подозревая, что она – переодетый мужчина, тайный ухажёр его



дочери. Герой переживает неутрачивающее бурление страстей и сравнивает себя с муравейником или осиным гнездом.

Схема 7. Строфа текста из арии Дона Панкрацио «lo ho un vespaio» из *commedia in musica* «Мнимая камеристка» (либр. Дж. А. Федерико, Дж. Г. Барлоччи)

Scheme 7. A verse from the text to Don Pancrazio's aria *lo ho un vespaio* from the *commedia in musica La finta cameriera* (lib. by G. A. Federico, G. G. Barlocchi)

A	Io ho un vespaio, un formicaio Da capo a pie',	Осиным гнездом, муравейником С головы до ног
...	mi sento ohimè	я себя чувствую, беда!
B	Il sangue friggere e mille pungoli	Кровь горит, и тысячи укулов
C	Mi stanno il core a punzicciar, Ohimè, ohimè, ohimè!	Все время пронзают мне сердце, Беда, беда, беда!

Латилла находит поводы для тематических контрастов в противопоставлении беспокойства и жалости к себе. При этом он прибегает к повтору стиха «Все время пронзают мне сердце», но музыкально интерпретирует его по-разному – сперва в русле «бурного» топоса (в связующей партии), а во второй раз (вторая побочная тема) – «жалобного», когда он в причудливой почти целотоновой нисходящей мелодии болезненно всхлипывает, ощущая уколы в сердце.

Пример № 4 Г. Латилла. Ария Дона Панкрацио «lo ho un vespaio» (I, 3) из *commedia in musica* «Мнимая камеристка» (1737)

Example No. 4 G. Latilla. Don Pancrazio's aria *lo ho un vespaio* (I, 3) from the *commedia in musica La finta cameriera* (1737)

Вторая тенденция, характерная для развития вокальной сонатной формы в 1730-е годы, связана с более свободным её использованием, без прямой опоры на поэтический текст и импульсы сюжетно-содержательно-го плана. Сонатная структура становится в большей степени собственно музыкальным феноменом, её внутренняя организация не обусловлена прямо поэтическим текстом, а лишь скоординирована с ним, рождается из его интерпретации композитором. Характерный пример – ария Ликида «Mentre dormi» (I, 8) из оперы «Олимпиада» Дж. Б. Перголези на либретто Метастазियो (1735). В поэтическом тексте обрисована пасторальная сцена, герой желает своему другу спокойного сна на лоне природы.

Схема 8. Строфа из текста к арии Ликида «Mentre dormi» из оперы *seria* «Олимпиада» (либр. П. Метастазियो)

Scheme 8. A verse from the text to Licida's aria *Mentre dormi Amor fomenti* from the opera *seria L'Olimpiade* (lib. by P. Metastasio)

A	Mentre dormi, Amor fomenti	Пока ты спишь, пусть Амур принесет
B	il piacer de' sonni tuoi	Радость в твои сны,
C	con l'idea del mio piacer.	Такую, какой я ее вижу.

В арии безраздельно господствует великолепная вокальная мелодия, идеальная в своей независимости от каких-либо конкретных – зрительных или словесных – прообразов, в партитуре нет и следа оркестрового или вокального звукоподражания. В крайних частях арии *da capo* Перголези пишет сонатную форму с четко очерченными главной, связующей и побочно-заключительной партиями (тональный план T–D–/T–T). Темы хотя и не контрастируют резко, но рельефно оттеняют друг друга, рождая картину безмятежной

музыкальной идиллии. При этом различие в их характере никак не запрограммировано в тексте.

Пример № 5 Дж. Б. Перголези. Ария Ликиды «Mentre dormi» (I, 8) из оперы *seria* «Олимпиада» (1735)

Example No. 5 G. B. Pergolesi. Licida's aria *Mentre dormi Amor fomenti* (I, 8) from the opera *seria* *L'Olimpiade* (1735)

Comodo (Rit.) (21 такт) $\Gamma\Pi$
Men - tre dor - mi, A - mor fo - men - ti il pia - cer
30 de' son - ni - tuo - i con l'i - de - a del mio pia - cer, con l'i -
38 dea del mio pia - cer, del mio pia - cer, del mio pia - cer (Rit.) (5 тактов) III

Ещё один пример из музыки Перголези, на этот раз из его *commedia in musica* «Влюблённый брат» на либретто Дж. А. Федерико (1734), показывает, что и в комической опере сонатность присутствует не только в бурлескных ариях, но прекрасно сочетается с лирикой. Нена, героиня оперы, страдает от неразделённой любви, но не хочет предаваться печали.

Схема 9. Строфа текста из арии Нены «È strano il mio tormento» из *commedia in musica* «Влюблённый брат» (либр. Дж. А. Федерико)

Scheme 9. A verse from the text to Nena's aria *È strano il mio tormento* from the *commedia in musica* *Lo frate 'nnamorato* (lib. by G. A. Federico)

A	È strano il mio tormento E vano il mio martire.	Мне странны мои страдания, И эта боль кажется напрасной.
B	No che nol puoi soffrire	Нет, ты не можешь страдать!
C	Povero amante cor.	Бедное, влюбленное сердце!

В поэтическом тексте не видно прямых поводов для противопоставления разных настроений, однако Перголези отыскивает в нём оттенки то радостных предчувствий (главная тема и связующая партия), то грусти и томления (побочная). При этом поэтический текст звучит один и тот же, с небольшими вариациями он многократно излагается в арии.

Схема 10. Развёртывание текста строфы из арии Нены «È strano il mio tormento» (*commedia in musica* «Влюблённый брат» Дж. Б. Перголези)

Scheme 10. Unfolding the text of the verse from Nena's aria *È strano il mio tormento* from the *commedia in musica* *Lo frate 'nnamorato* (G. B. Pergolesi)

(Строфа) A BC A' BC B'C | A A' BC B'C

В музыке же развёртывается собственный сонатный «нарратив», весьма условно и произвольно скоординированный с поэзией.

Пример № 6 Дж. Б. Перголези. Ария Нены «È strano il mio tormento» (I, 10) из *commedia in musica* «Влюблённый брат» (1732)

Example No. 6 G. B. Pergolesi. Nena's aria *È strano il mio tormento* (I, 10) from the *commedia in musica* *Lo frate 'nnamorato* (1732)

Allegretto (Rit.) (15 тактов) $\Gamma\Pi(a)$
È strano il mi - o tor - men - to e va - no il mi - o mar - ti - re.
23 $\Gamma\Pi(b)$ $\text{CII}(c)$
No che nol puoi sof - fri - re po - ve - ro a - man - te cor, po - ve - ro a - man - te cor. Il mi - o tor -
30 $\text{III}(b')$
men - to, il mi - o mar - ti - re è stra - no, è va - no! No che nol puoi sof - fri - re po - ve - ro a - man - te
38 $\text{III}(c')$
co - re, po - ve - ro a - man - te co - re sof - fri - re nol puo - i, nol puo - i sof -
44 III (Rit.) (4 такта)
fri - re po - ve - ro a - man - te cor, po - ve - ro a - man - te cor.

Арии, упомянутые нами, – не единичные, пусть и очень яркие примеры, они иллюстрируют общие тенденции в итальянской опере 1720–1730-х годов. Аналитические наблюдения позволяют ответить на вопрос, заданный в начале статьи, – о роли арии в становлении сонатной формы. Прежде всего, вряд ли стоит сомневаться, что сонатная форма отчётливо, последовательно и задолго до инструментальной музыки складывалась в рамках итальянской оперной арии. Складывалась она на основе взаимодействия разных тематических сфер, для чего одним из главных импульсов



служил поэтический текст и его строфическая организация. Приоритетную роль в этом процессе на первых порах сыграла комическая опера с её характерностью, тяготением к резким, порой утрированным образным контрастам как раз в рамках одного сольного номера.

Становление сонатной формы на оперном «плацдарме» происходило стадийно. Первой в 1720-е годы о себе заявила чётко структурированная сонатная экспозиция, именно она стала провозвестником нового композиционного принципа. Потом на рубеже десятилетий была завоёвана ещё одна высота – сформировалась сонатная реприза с необходимым для полной формы тематическим повтором и тональным подчинением. Динамическое сопряжение тем и разделов формы можно считать главным признаком таких сонат.

Рассмотрение этапов формирования ранней сонатной формы в оперных ариях позволяет сделать вывод о том, что основ-

ным методом, пригодным для выявления принципов сонатной композиции, следует считать в первую очередь анализ тематических процессов под структурно-функциональным углом зрения. Главным же критерием сонатности представляется наличие *альтернативного экспонирования* (тесно скоординированного с процессом гармонической модуляции из одной тональности в другую) в рамках единого структурного построения. Иными словами, чтобы поставить вопрос о появлении признаков сонатной формы, достаточно вполне оформленной сонатной экспозиции, а не непременно наличия разработки и/или однотональной репризы, как зачастую всё ещё принято считать.

Практически все известные нам исследования теории и истории сонатной композиции не уделяют этой «предыстории» и этой проблематике какого-либо внимания, что можно считать очевидным пробелом в современном музыковедении.

Примечания

¹ Здесь и далее приводятся первые строфы ариозных текстов, поскольку именно в них давался исходный динамический образный контраст. Он, в свою очередь, находил отражение в сонатных композициях, характерных исключительно для первых разделов формы *da capo*. Помещённые в левой колонке буквенные символы обозначают стихи, дававшие композиторам повод для противопоставления тематических идей, многоточия – для моментов переходов и связок. Подстрочные переводы всех текстов выполнены авторами статьи.

² На схеме последовательно приводятся: 1) логическая организация стиховой строфы, 2) номера тактов, очерчивающих границы разделов, 3) распределение музыкального тематизма разного характера изложения (вступительного и завершающего – *Rit.*, экспозиционного – *T*, связующего – *Св.*), 4) тональный план, 5) функциональный план сонатной композиции.

Список источников

1. Bianconi L., Noiray M. Premessa // *L'aria col da capo*. Quaderni di “Musica e Storia”, XVI/3 (2008). Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – Società editrice il Mulino, 2008, pp. 515–517.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 311 с.
3. Евдокимова Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // *Вопросы*

музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–138.

4. Einstein A. Mozart: His Character, His Work / Transl. by A. Mendel, N. Broder. Oxford: Oxford Univ. Press, 1962. 492 p.

5. Rosen Ch. Sonata Forms. 2nd Ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1988. 415 p.

6. Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. 662 p.

7. Kühn C. Formenlehre der Musik. 11. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2018. 219 S.

8. Diergarten F., Neuwirth M. Formenlehre. Laaber: Laaber-Verlag, 2019. 278 S.

9. Stroh R. Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). Vol. 1–2. Analecta musicologica, 16. Cologne: Arno Volk-Hans Gerig: 1976. 268 S.; 342 S.

10. Martin N. J. Mozart's Sonata-Form Arias // Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno / Ed. by S. V. Moortele, J. Pedneault-Deslauriers, N. J. Martin. Rochester: NY University of Rochester Press, 2015, pp. 37–76.

11. Hunt G. Aria-Sonata Forms?: Taking Formenlehre to the Opera Once More // 9th European Music Analysis Conference – EUROMAC 9. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/conference/aria-sonata-forms-taking-formenlehre-to-the-opera-once-more-2/> (25.05.2021).

12. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. М.: Классика-XXI, 2004. 648 с.

13. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 27–43.

14. Birson A. M. What Haydn Teaches Us About Sonata Form: The Da Capo Aria and the Early Keyboard Sonatas, Hob. XVI:1 & 3 // HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America. 10.2 (Fall 2020), pp. 1–17. URL: <http://haydnjournal.org> (25.05.2021).

15. Тюлин Ю. Н. Драматургия сонатной формы // Музыкальная форма. Изд. 2-е / общая ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1974. С. 251–254.

Библиографический список

1. Hasse J. A. L'artigiano gentiluomo or, Larinda e Vanesio / Ed. by G. Lazarevich // Recent Researches in the Music of the Classical Era, IX. Madison: A-R Editions, Inc., 1979. xxxviii, 106 p.

2. Hasse J. A. La contadina astuta ossia Don Tabarano; Hasse J. A. Three Intermezzi – 1728, 1729 and 1730. Ed. by G. Lazarevich // Concentus musicus, 9. Laaber: Laaber Verlag, 1992, pp. 1–106.

3. Latilla G. La finta cameriera // Italian opera 1640–1770. Vol. 37 / Ed. by H. M. Brown. NY, London: Garland Publishing Inc., 1979. 124 p.

4. Pergolesi G. B. Lo frate 'nnamorato // Pergolesi G. B. Opera omnia. Ed. F. Caffarelli. Vol. 3. Roma: Amici della musica da camera, 1939–1942. 151 p.

5. Pergolesi G. B. L'Olimpiade. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_\(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista)) (25.05.2021).

6. Vinci L. Semiramide riconosciuta. Partitura in 3 Vols. Santini-Sammlung in Münster – MS. 4245.

Информация об авторах:

П. В. Луцкер – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания;

И. П. Сусидко – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания.

References

1. Bianconi L., Noiray M. Premessa. *L'aria col da capo. Quaderni di "Musica e Storia"*, XVI/3 (2008). Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – Società editrice il Mulino, 2008, pp. 515–517.
2. Goryukhina N. A. *Evolyutsiya sonatnoy formy* [The Evolution of Sonata Form]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1970. 311 p. (In Russ.).
3. Evdokimova Yu. K. Stanovlenie sonatnoy formy v predklassicheskuyu epokhu [The Formation of the Sonata Form in the Pre-classical Era]. *Voprosy muzykal'noy formy. Vyp. 2* [Issues of Studying Musical Forms. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 98–138. (In Russ.).
4. Einstein A. *Mozart: His Character, His Work* Transl. by A. Mendel, N. Broder). Oxford: Oxford Univ. Press, 1962. 492 p.
5. Rosen C. *Sonata forms*. 2nd Ed. New York-London: W.W. Norton & Company, 1988. 415 p.
6. Hepokoski J., Darcy W. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. 662 p.
7. Kühn C. *Formenlehre der Musik*. 11th ed. Kassel: Bärenreiter, 2018. 219 p.
8. Diergarten F., Neuwirth M. *Formenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 2019. 278 p.
9. Strohm R. *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. In 2 Vols. *Analecta musicologica*, 16. Cologne: Arno Volk-Hans Gerig: 1976. 268 p.; 342 p.
10. Martin N. J. Mozart's Sonata-Form Arias. *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Ed. by S. V. Moortele, J. Pedneault-Deslauriers, N. J. Martin. Rochester: NY University of Rochester Press, 2015, pp. 37–76.
11. Hunt G. Aria-sonata forms: Taking "Formenlehre" to the opera once more. *9th European Music Analysis Conference – EUROMAC 9*. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/conference/aria-sonata-forms-taking-formenlehre-to-the-opera-once-more-2/> (25.05.2021).
12. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. 2* [Italian Opera of the 18th Century. Vol. 2]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 648 p. (In Russ.).
13. Nagina D. A. Sonatnaya forma v vokal'noy muzyke: sluchaynost' ili zakonomernost' [Sonata Form in Vocal Music: Randomness or Pattern]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Gnesin's Russian Academy of Music]. 2019. No. 1, pp. 27–43. (In Russ.).
14. Birson A. M. What Haydn Teaches Us About Sonata Form: The Da Capo Aria and the Early Keyboard Sonatas, Hob. XVI:1 & 3. *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*. 10.2 (Fall 2020), pp. 1–17. URL: <http://haydnjournal.org> (25.05.2021).
15. Tyulin Yu. N. Dramaturgia sonatnoy formy [The Sonata Form Dramaturgy]. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Ed. by Yu. N. Tyulin. 2nd Ed. Moscow, 1974, pp. 251–254. (In Russ.).

Information about the authors:

Pavel V. Lutsker – Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department;

Irina P. Susidko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department.

Поступила в редакцию / Received: 28.06.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 20.07.2021

Принята к публикации / Accepted: 12.10.2021