Логунова А.А.

*Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Санкт-Петербург, Россия*

doi: 10.18411/lj2016-3-87

«Набукко» Верди: к проблеме большого финала

В итальянской опере XIX века по крайней мере один из актов завершается действенной массовой сценой, в которой происходит столкновение противоборствующих сил, определяющее дальнейшее течение драмы. Для обозначения такой сцены используется термин «большой финал», близкий и вердиевскому варианту *gran finale*, и формулировке «расширенный финал» (*extended finale*) [5], а также «центральный финал» (*central finale*) и «финал-concertato» [3, 4, 6]. Концентрируя в себе важнейшие сюжетные линии оперы, такие финалы мобилизуют весь арсенал музыкально-драматических средств. Большой финал стал зоной наиболее смелых экспериментов в зрелом творчестве Верди — достаточно вспомнить сцену аутодафе из «Дон Карлоса», сцену триумфального марша из «Аиды» или сцену заседания Совета из «Симона Бокканегры».

Утверждение относительно устойчивой формы большого финала в опере XIX века связывают с творчеством Россини, начиная с оперы «Танкред» (1813) [см.: 5]. Функциональный каркас сцены образуют четыре контрастных раздела. В динамичном первом разделе (*tempo d'attacco*) музыкальная форма полностью подчиняется драматическому действию, вокальные партии решены в речитативно-ариозной манере. Во втором разделе (*pezzo concertato*) произошедшие события получают осмысление в медленном ансамбле с хором — лирической кульминации финала. Раздел *tempo di mezzo* несет новый поворот

сюжета, здесь возвращается подвижный темп, а иногда и материал *tempo d'attacco*. Завершается финал быстрой стреттой, которая наиболее стабильна по форме, будучи основанной на одной или двух темах с обязательной репризой и кодой. Данная структура получила название «*la solita forma*» (от итальянского *solito* — обычный, привычный).

Эксперименты Верди на территории *la solita forma* начинаются уже на раннем этапе. Так, в «Набукко», открывающем серию вердиевских опер, проникнутых настроениями Рисорджименто, большие финалы концентрируют огромные исполнительские силы и важнейшие сюжетные линии, прежде всего, связанные с патриотической идеей. В четырехактной опере на либретто Т. Солеры, завершенной осенью 1841 года и поставленной в La Scala 9 марта 1842 года, Верди дважды обращается к типу финала-*concertato* — в I и II актах.

Финал I акта открывает марш воинов («тема царской власти» [1, 8]), сопровождающий прибытие вавилонского царя Набукко в храм Соломона. Напряженный раздел *tempo d'attacco* с речитативами Набукко и Захарии, иудейского первосвященника, который берет в заложницы дочь царя Фенену, сменяется медленным ансамблем. Примечательно, что именно *pezzo concertato* здесь становится экспозицией заглавного героя оперы. Ансамбль открывается соло Набукко: его коварные замыслы («Нужно сделать вид, что я уступил, но тем сильнее обрушится мой гнев») облачаются в гибкую кантилену, и только в оркестровом сопровождении напоминает о себе воинственный пунктир. В построении *pezzo concertato* Верди ярко претворяет идею, к которой он только приближался в опере «Король на час, или Мнимый Станислав» (1840): после развернутого соло ариозно-декламационного склада в других партиях появляются новые мелодические идеи соответственно характерам и конкретным эмоциям. Острый ритм и широкие скачки в партии второй дочери Набукко Абигайль, исполненной мстительных замыслов, отражают ее воинственный темперамент; плавность триольного ритма определяет мелодическую линию Фенены, умоляющей отца сжалиться; с ней в унисон поет иудейский

военачальник Измаил; решимость и твердость ощущаются в партии Захарии. Вместо более привычной для подобных ансамблей строфической или простой двухчастной формы, Верди, со свойственной ему мелодической щедростью, свободно соединяет ряд родственных тем, завершая композицию развернутой кодой. *Tempo di mezzo* несет очередной острый поворот — в ответ на заносчивые речи Набукко, Захария угрожает кинжалом Фенене, но Измаил решительно перехватывает оружие и освобождает девушку. Первая тема стретты излагается в партии Набукко как энергичный призыв к кровавой расправе, а затем проводится у всех солистов, кроме Захарии. Вождь левитов «отвечает» царю новой темой. Ее звучность постепенно нарастает за счет увеличения количества голосов, образуя т. н. форму *crescendo*, часто используемую Россини именно в стреттах.

Иначе решает Верди финал II акта. После хора левитов, проклиняющих Измаила как вероотступника из-за любви к вавилонянке, следует насыщенный событиями раздел *tempo d'attacco*, в котором попытка Абигайль обманом заполучить корону терпит крах из-за неожиданного появления Набукко. *Rezzo concertato* передает общее оцепенение от ужаса («Приближаются мгновения рокового гнева»). 12-тактовую тему без изменений поочередно излагают Набукко, Абигайль, Измаил, Фенена, наконец Захария и хор. Такая структура ансамбля, именуемая «ложным канон», была распространена в итальянских операх начала XIX века, в первую очередь, у Россини. В *tempo di mezzo* Набукко провозглашает себя богом, однако в тот момент, когда по закону *la solita forma* должна следовать стретта, порыв ветра срывает с головы царя корону. В оркестре этот эпизод выделен внезапным *tutti* в динамике *ff* и долгим нисходящим хроматическим ходом. Завершается финал большим соло поверженного правителя, теряющего рассудок — первый в творчестве Верди пример отказа от стретты. Такая новаторская трактовка привычной финальной структуры станет отличительной чертой финалов поздних опер Верди.

Таким образом, в «Набукко» композитор продемонстрировал два различных решения большой финальной сцены. В первом финале типичная структура обновлена «изнутри»: зрелостью и разработанностью отличается раздел *pezzo concertato*, где Верди продемонстрировал умение сочетать в едином ансамбле контрастные характеры и настроения, используя новый для *pezzo concertato* композиционный принцип цепного соединения тем. При этом в стретте композитор обращается к традиционному россиниевскому *crescendo*. Во втором финале, где *pezzo concertato*, напротив, оказался более консервативным, поскольку композитор применяет старую форму «ложного канона», новаторские устремления Верди проявились самым радикальным образом, «расшатав» саму структуру *la solita forma*: отныне быстрая стретта перестает быть обязательной нормой. Таким образом, уже в этой ранней опере драматическая правда пересиливает каноны традиции.

Литература:

1. Дегтярева Н. И. «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия. СПб.: Скифия-принт, 2015.
2. Кенигсберг А. К. Трактовка библейских сюжетов в итальянской опере XIX века // А. К. Кенигсберг. Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 133–145.
3. Balthazar S. L. The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code // The Journal of Musicology. Vol. 7. 1989. № 4. P. 471–497.
4. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. New York: Oxford University Press, 1992. 524 p
5. Gossett Ph. The «Candeur Virginale» of «Tancredi» // The Musical Times. Vol. 112. 1971. № 1538. P. 326–329.
6. Powers H. S. «La solita forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. Vol. 59. 1987. № 1. P. 65–90.