

Н.В. Пилипенко
Nina V. PILIPENKO

ДУЭТ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШУБЕРТА
В КОНТЕКСТЕ ВЕНСКОЙ ТРАДИЦИИ

DUET IN FRANZ SCHUBERT'S OPERAS
AND THE VIENNESE OPERATIC TRADITION

Аннотация. Дуэт, как справедливо указано в *The New Grove Dictionary of Opera*, во все времена был наиболее распространенной формой оперного ансамбля. Это верно и для австрийской оперы первой трети XIX века, что хорошо видно на примере сочинений, ставившихся в ту пору на венских сценах. В театральном репертуаре таких композиторов, как Йозеф Вейгль, Адальберт Гировец, Игнац фон Зейфрид и др., дуэты нередко преобладают. Вместе с тем в 1800–1820-х эта форма ансамбля переживает трансформацию, связанную со сменой эпох. В статье на примере театральных сочинений Франца Шуберта показаны процессы, которые происходили в момент перехода от традиции классического периода к закономерностям, характерным для новой романтической оперы. Поставлен вопрос о том, насколько композитор находится в русле общих тенденций австрийского музыкального театра той поры. В статье рассмотрены типичные для введения дуэтов сценические ситуации, композиционные модели и техника ансамблевого письма.

Ключевые слова: Франц Шуберт, опера, зингшпиль, дуэт, венская оперная традиция

Abstract. The duet, as rightly stated in *The New Grove Dictionary of Opera*, has at all times been the most common form of operatic ensemble. This is also true for the Austrian opera of the first third of the 19th century, which is clearly seen in the works staged at that time on the Vienna stages. In the theatrical opuses of such composers as Josef Weigl, Adalbert Gyrowetz, Ignaz von Seyfried, and others, duets often predominate. At the same time, in the 1800s–1820s, this form of the ensemble was undergoing a transformation associated with the change of eras. Using the example of the theatrical works of Franz Schubert, the article shows the processes that took place at the time of the transition from the tradition of the classical period to the patterns characteristic of the new romantic opera. The question is raised as to how far the composer is in line with the general trends of the Austrian musical theater of that time. The article deals with stage situations typical for the introduction of duets, compositional models and the technique of ensemble writing.

Keywords: Franz Schubert, opera, Singspiel, duet, Viennese operatic tradition

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Пилипенко Н. В. Дуэт в оперном творчестве Ф. Шуберта в контексте венской традиции // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сушидо и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 151–162. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-151-162>

ВВЕДЕНИЕ¹

В австро-немецкой опере первой трети XIX века ансамбли составляют основу музыкальной композиции, однако удельный вес их разновидностей не одинаков. При сравнении количества ансамблей различного состава в театральных сочинениях венских композиторов становится очевидным, что доминируют дуэты. В одноактных зингшпилях их число может иногда приближаться к 40–50% (как в «Холостяцком хозяйстве» Адальберта Гировца, где из семи номеров три — дуэты), а в двух- и трехактных норма — три-четыре подобных ансамбля. Иногда, как в его же «Глазном враче», содержащем три самостоятельных дуэта, есть еще сольнные номера, построенные по принципу *con pertichini*, где довольно развернутые разделы основаны на совместном пении двух персонажей². В зингшпилях Йозефа Вейгля вес других ансамблей несколько больше: в «Швейцарском семействе» и «Сиротском доме» количество дуэтов и терцетов сопоставимо (5 к 3 и 3 к 2 соответственно), а в «Юности Петра Великого» преобладающим типом оказывается квартет (3, дуэтов 2), однако это скорее исключение. Для большой оперы без разговорных диалогов соотношение дуэтов с остальными видами ансамблей не столь однозначно. Иногда первые безусловно преобладают³, но в целом ряде случаев композиторы отдают предпочтение вторым (обычно терцетам⁴).

ДУЭТ У ШУБЕРТА

Шуберт в основном следует общей тенденции: в большинстве его законченных зингшпилей и опер дуэты преобладают (за исключением «Четыре года на посту», где каждая разновидность представлена одним номером, и «Друзей из Саламанки», где важную роль играют терцеты). Их число колеблется от двух в одноактных зингшпилях («Фернандо», «Близнецы», «Заговорщики») до 13-ти в «Альфонсо и Эстрелле». Последняя цифра, по выражению Т. Г. Вайделиха, находится «на уровне своей эпохи», поскольку дуэт — важнейшая разновидность ансамбля в опере XIX века [15, S. 145].

Однако в австрийской национальной традиции совместное пение двух персонажей играло особую роль по меньшей мере со времен театральной реформы Иосифа II⁵. В немецкоязычных сочинениях В. А. Моцарта, К. Дит-

¹ Статья написана по материалам диссертации [4].

² Романс № 4 в I д. — Филипп и Вильгельмина, Ария Графа № 4 во II д. — Граф и Берг. Из других типов ансамблей (не считая финалов) в этом зингшпиле представлены (по одному) терцет, квинтет и секстет.

³ Например, в «Императоре Адриане» Й. Вейгля на 5 дуэтов приходится один терцет и один квартет; в «Эврианте» К. М. Вебера — 6 дуэтов, еще один ансамбль обозначен как Сцена и хор (№ 4), остальные появляются в финалах.

⁴ Как в «Низвержении Ваала» Вейгля (3 дуэта, 3 терцета), в «Агнес Сорель» Гировца (3 дуэта, 4 терцета, 1 квинтет, 2 секстета) или «Либуше» К. Кройцера (2 дуэта, 4 терцета).

⁵ Относительно большое число подобных ансамблей было уже среди музыкальных номеров ранних венских зингшпилей 1730–50-х гг.

терсдорфа, И. Умлауфа, И. Б. Шенка это главная форма ансамбля, к тому же явно унаследованная от итальянской комической оперы, где именно дуэты играли важную роль. В этом отношении показательны изменения в либретто «Похищения из сераля», на которых настоял Моцарт и которые описаны в его письме к отцу: «Поскольку оригинальный текст начинался монологом, я попросил господина Штефани сделать из него маленькую ариетту — а затем ввести дуэт вместо того, чтобы сводить вместе два диалога после короткой песни Осмина»⁶.

Так что же означает преобладание дуэтов у Шуберта — преемственность с предшествующей традицией или отражение новых тенденций? Ответы, как мне кажется, нужно искать в специфике сценической ситуации, а также композиционных моделях и в технике ансамблевого письма.

РАЗНОВИДНОСТИ ДУЭТОВ

Дуэт в опере XIX столетия — это прежде всего любовный дуэт, тогда как в предшествующую эпоху ансамбли такого рода были скорее исключением: «обычно дуэтом у классиков поют друзья, союзники, соперники и даже враги, но не влюбленные» [1, с. 161–162]. Приводя примеры подобных исключений, Л. В. Кириллина обращает внимание на то, что основой их содержания становится не блаженство свидания, как это обычно происходит в романтической опере, а другие чувства — например, решимость умереть вместе (дуэт Бельмонта и Констанцы в III д. «Похищения из сераля» Моцарта) или счастье освобождения (дуэт Леоноры и Флорестана из II д. «Фиделио» Л. ван Бетховена) [там же, с. 161]. Вместе с тем в более раннюю эпоху — в опере *seria* — подобные ансамбли было принято приберегать именно для двух главных персонажей.

В сочинениях Шуберта можно найти почти все названные выше типы дуэтов, однако основная их часть приходится именно на долю влюбленной пары — особенно в зингшпилях (в одноактных это нередко единственный тип дуэта) и «Альфонсо и Эстрелле» (6 из 13-ти). В число характерных сценических ситуаций входят не только *дуэты-прощания* и *дуэты-воссоединения*, но также *дуэты-объяснения* и собственно *любовные дуэты*, в которых герои так или иначе выражают свои чувства друг к другу, причем «блаженство свидания» и радость взаимности для последних трех типов — почти обязательная принадлежность. Особенно показателен в этом отношении дуэт Роланда и Флоринды с хором, включенный в Мелодраму («Фьеррабрас», II д.) — «восхитительный момент воссоединения», по выражению Э. Н. Маккей [11, р. 132], где есть в том числе и такие слова: «*Сердце чувствует дрожь восторга, / душа — небесное наслаждение*»⁷ (Пример 1а). Эту же тематическую идею Шуберт ра-

⁶ Письмо от 26 сентября 1781 г. — см. [13, S. 162; 5, р. 172; 2, с. 341–342]. В «Похищении из сераля» из 21 номера — 4 дуэта, 1 терцет и 1 квартет.

⁷ Schubert F. Fierrabras. Heroisch romantische Oper in 3 Akten // Franz Schubert's Werke. Kritisch

нее использовал в другом любовном дуэте⁸ — Алонсо и Оливии в «Друзьях из Саламанки» — со сходным содержанием («Поток наслаждений передается мне против воли» — *Пример 1б*).

Violini I

Violini II

Viola

Florindo

Roland

Violoncello e Basso

Das Herz fühlt Won - ne - be - ben, die See - le Him - mels - lust, die See - le Him - mels - lust. die See - le Him - mels - lust.

Пример 1а. Шуберт «Фьеррабрас», Мелодрама № 15, раздел Allegretto, тт. 40–46

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Olivia

Alonso

Violoncello e Basso

Der Strom der Ent - zü - kungen tei - let mir wi - der Wil - lensich mit.

Пример 1б. Шуберт «Друзья из Саламанки», Дуэт № 14, раздел Allegro moderato, тт. 1–4

В этом отношении Шуберт находится в русле тенденций, характерных для опер 1810–1820-х годов, обозначенных авторами как романтические. Подобные дуэты есть в «Пловце» и «Либуше» Конрадина Кройцера, «Эврианте» Карла Марии Вебера, тогда как для зингшпилей (в том числе и чувстви-

durchgesehene Gesamtausgabe. Serie XV: Dramatische Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886. Bd. 6. S. 382–383.

⁸ На это, в частности, указывает Маккей [11, p. 132].

тельных, где им, казалось бы, самое место) и больших опер 1800–1810-х они не характерны. Зато в зингшпилях широко представлен другой тип дуэта — двух друзей или двух подруг.

Первые — это обычно статичные ансамбли, которые не несут особой драматургической нагрузки и без ущерба для основной коллизии могут быть перенесены в другое место или даже сокращены. В венском чувствительном зингшпиле такие дуэты иногда следуют сразу за интродукциями — как в «Юности Петра Великого» Вейгля и «Глазном враче» Гировца. В обоих случаях это дружба особого рода — между героем, занимающим более высокое положение в обществе (Петр Великий, Граф), и человеком более низкого ранга (Лефорт, Берг).

В то же время дуэт двух женских персонажей (обычно героини и ее наперсницы) нередко служит отправной точкой в развитии действия и используется либо в качестве интродукции, либо как начальный номер акта или картины — традиция, продержавшаяся по меньшей мере до «Евгения Онегина». Очевидно, что она восходит к итальянской комической опере — так построен, например, вступительный номер «Плотника» Доменико Чимарозы, где Елена и Лизетта поют дуэтом, а Дальмиро восхищается их пением (дуэт переходит в терцет). С другой стороны, подобные ансамбли встречаются и в *opéra comique* («Маленький матрос» Пьера Гаво). В немецкоязычных сочинениях также можно найти немало сходных примеров, включая начало II д. «Вольного стрелка» Вебера. Такая же роль отведена дуэту Флоринды и Марагорд в начале 2 картины II акта шубертовского «Фьербраса», когда действие переносится в крепость мавров.

Если дуэты друзей — это обычно дружеских чувств, ансамбли согласия, в которых герои испытывают одинаковые (или хотя бы сходные) эмоции, то женские дуэты большей частью либо вовсе лишены подобного единодушия, либо объединяющим началом служит какое-то иное чувство (как, например, скука в первом дуэте из «Эмерике» Гировца или тревога в дуэтино № 2 Марцелины и Нетте в «У Золотого льва» Зейфрида). Ансамбль героини и ее наперсницы нередко построен как уговоры и/или предостережения: вторая пытается разумными доводами убедить подругу что-то сделать или, наоборот, не делать. В первом случае наперсница обычно добивается желаемого — как в начальном дуэте из зингшпиля «У Золотого льва» (№ 1), где Нетте уговаривает Марцелину решиться на побег с любимым человеком, или № 7 из «Эврианты», когда Эглантина заверяет героиню, обеспокоенную тем, что случайно выдала секрет возлюбленного, в своей верности. Во втором же все доводы оказываются напрасными (дуэты Агаты и Энхен, Флоринды и Марагонд). Как правило, тот или иной исход находит отражение в технике ансамблевого письма. В первом случае начальное различие в вокальных партиях затем сглаживается при совместном пении, уступая место мелодическому единообразию

(пение параллельными терциями и секстами). Во втором же партии героинь обычно до конца остаются в той или иной степени контрастными, в том числе и в разделах, основанных на совместном пении.

Описанный тип ансамбля у Шуберта представлен не только в «Фьеррабрасе», но и в зингшипеле «Друзья из Саламанки» — правда, в последнем случае не дуэтами, а терцетами, что связано со спецификой сюжета: Алонсо, Диего и Фиделио — трое друзей, а у графини Оливии соответственно две наперсницы. Однако и композиционно, и с точки зрения соотношения вокальных партий они опираются на те же принципы, что и дуэты. К тому же в некоторых случаях значительную часть ансамбля составляет обмен репликами между двумя персонажами — как в начальном разделе терцета № 6.

Другие разновидности дуэтов, представленные в операх Шуберта в основном одним-двумя образцами — дуэт героини с антагонистом (два дуэта Эстреллы и Адольфо), героя (героини) с отцом (дуэты Альфонсо и Фроилы, Эстреллы и Маурегато), со слугой (Освальд и Роберт, Люитгарда и Роберт в «Увеселительном замке черта»), двух второстепенных персонажей (Фроилы и Маурегато). Большая их часть — ансамбли-согласия, однако есть и ситуации противостояния персонажей.

АНСАМБЛЕВОЕ ПИСЬМО И ФОРМА

Оценивая технику ансамблевого письма в «Альфонсо и Эстрелле», Ференц Лист высказывался очень критично: Дуэты и трио кажутся здесь последовательностью романсов, которые исполняются один за другим действующими лицами, пока они под конец не объединяют голоса в маленький ансамбль. Это сколь просто и наивно, столь же мало удовлетворительно [10, S. 103; 15, S. 146]. Несправедливость этой оценки не только в том, что суждение вынесено с позиций оперного искусства середины XIX века, когда уже были созданы «Геновева» Роберта Шумана, «Люэнгрин» и чуть ли не половина «Кольца» Рихарда Вагнера. Ансамблевое письмо Шуберта, как и арии в его операх, отнюдь не сводится к «последовательности романсов».

В создании дуэтов и других ансамблей композитор прежде всего исходил из практики и тех правил, которые были приняты в опере начала XIX века. Эти правила описаны в трудах по эстетике и в энциклопедиях того времени, и, хотя в рекомендациях авторов нет полного единодушия, большинство возводит вокальный дуэт к арии и ее формам [8, S. 498–499; 6, Vd. 2, S. 503].

Формы шубертовских дуэтов действительно основаны главным образом на тех же композиционных схемах, что и сольные номера. К тому же если в ариях эти схемы к более поздним сочинениям все больше уступают место индивидуальным решениям, то в дуэтах они сохраняются в почти неизменном виде до последних опер. Даже в «Фьеррабрасе» Шуберт продолжает следо-

вать традиционным структурам: двухчастной типа *cantabile-cabaletta* (№ 2), простой трехчастной (АВА₁ — № 5) и бинарной (в Мелодраме № 15).

Впрочем, нередко композитор, опираясь на одну из таких традиционных моделей, предлагает собственное композиционное решение — как, например, в одном из многочисленных дуэтов Альфонсо и Эстреллы (№ 14), где то ли бинарная форма трансформируется в куплетную, то ли куплетная приобретает черты бинарной: При основной тональности *F-dur* вторая тема в первой части звучит в *As-dur*, во второй — в *Des-dur*, однако заключительные каденции в обоих случаях в *F-dur*. Структура этого дуэта напоминает о взаимодействии сонатных и строфических закономерностей в итальянской арии XVIII века (см. [3]). Еще более показателен в этом отношении дуэт Флоринды и Марагонд (№ 9). Он явно ориентирован на традиционную двухчастную структуру, но между частями нет темпового противопоставления, обычного в такого рода формах.

Еще одна проблема, которой уделяют внимание авторы эстетик, — соотношение голосов. Йейттелис, перечисляя возможности, которые возникают при сочинении дуэта, имеет в виду в первую очередь многообразие в сочетании вокальных партий:

Композитор либо дает обоим голосам петь поочередно, и большая часть дуэта похожа всего лишь на разделенную для двух голосов арию, либо они быстро вступают друг за другом и меняются, как в оживленном диалоге; либо они появляются в канонической последовательности, либо исполняют блестящие фигуры трциями и секстами в излюбленной манере итальянских композиторов» [7, S. 219].

Однако некоторые из этих сочетаний были более общеупотребительными и встречались чаще, чем другие. Это можно понять не только из анализа партитур современников Шуберта, но и по критике, которой эти приемы подвергал Игнац фон Мозель, последовательно отстаивавший идею самостоятельности голосов в ансамбле. С его точки зрения «каждый поющий всегда сохраняет свои индивидуальные чувства и характер, откуда возникает тот контраст, который придает этой части оперы в наибольшей степени жизнь и интерес» [12, S. 62]. Именно поэтому «принятый для дуэтов обычай, когда второй голос всегда начинает с того же мотива, что и первый, только тогда оправдан, когда оба певца <...> испытывают одинаковые чувства» [ibid., S. 61]. В целом же «каждый многоголосный номер достигнет высочайшего совершенства, как можно больше приблизившись к естественному диалогу» [ibid., S. 60].

Сам Мозель в своих сочинениях все эти условия педантично соблюдал, на что обращали внимание уже его современники. Один из рецензентов писал по поводу дуэта из I д. оперы «Залем» (№ 3, Залем и Тур), что он построен «не в обычной форме, а скорее как диалог» [14, S. 152]. Однако другие немецкоязычные композиторы, как правило, все же отдавали предпочтение именно

«обычной форме», под которой нередко понималась двухчастная структура с чередованием голосов в первом разделе и совместным пением во втором, восходящая к соответствующей форме арии. Этот принцип использовался не только в зингшпилях (см., например, интродукцию «Швейцарского семейства» или № 2 из «Холостяцкого хозяйства»), но и в большой опере (дуэты Дария и Даниэля № 17 в «Низвержении Ваала» Вейгля, Эврианты и Эглантины № 7). Поэтому нет ничего удивительного в том, что значительная часть шубертовских дуэтов написана именно таким образом — начиная с «Увеселительного замка черта» и заканчивая «Фьеррабрасом».

Простые — «зингшпильные» — варианты этой формы иногда представляют собой фактически куплетную песню, по сути мало чем отличающуюся от композиции описанного выше № 7 из «Фьеррабраса». Таков, например, дуэт Филиппа и Фернандо № 4, где каждый из участников исполняет по строфе, а третью они поют вместе. Маккей называет форму этого дуэта «типичной для зингшпиля того времени» [11, р. 116]. Сценическая ситуация, которая служит поводом для введения этого дуэта, — предполагаемая гибель Элеоноры, которую Фернандо предлагает оплакать в «траурном пении». Поэтому первые две строфы — минорные, в третьей же, где речь идет о «стране блаженства», звучит мажорный вариант — принцип, который Шуберт любил использовать в песнях (см., например, № 1 из «Зимнего пути»). Однако при всей внешней простоте и песенности этой формы композитор все же помнит о том, что она «оперная», и ухитряется «втиснуть» в нее сонатные соотношения.

В результате получается своего рода куплетный вариант бинарной структуры: каждый раздел оканчивается в основной тональности (1—2 — *d-moll*, 3 — *D-dur*), но в первых двух до этого господствует тоническая параллель (*F-dur*), а в третьем тот же тематический материал звучит в *D-dur* (Пример 2).

Пример 2. Шуберт «Фернандо», Дуэт № 4

2а. Тт. 15–16, тема в *F-dur*

Philipp

Und dein Au-gen wdr-de wie-der strah-len,

Fernando

Violoncello e Basso

2б. Тт. 43–44, тема в *D-dur*

Philipp

sel' - ge Mut - ter,

Fernando

sel' - ge Gat - tin,

Несколько более изощренный вариант этой же композиции представлен в дуэте Диего и Лауры № 12 в «Друзьях из Саламанки». Общий «песенный» стиль — в духе первых номеров «Прекрасной мельничихи» — здесь также обусловлен содержанием: «пастушескими» аллегориями в тексте и местом поющей дуэт пары в общей иерархии персонажей (Диего и Лаура в некоторых отношениях близки к *parti buffe*). Саму форму уже нельзя назвать куплетной или куплетно-вариационной, но ее черты все же ощутимы в первом разделе, где два парных сольных эпизода выступают фактически в роли запева и припева. Второй раздел (*Più moto*) отделен от предыдущего не только тематически, но и ускорением темпа, что несколько повышает «статус» дуэта. Однако общий песенный модус сохраняется — и в крайних частях, где господствует обычное для таких номеров пение параллельными секстами и терциями, и в середине, начало которой представляет собой бесконечный канон (Пример 3).

[Piu moto]

Laura So leuchte gold'ne Lie-bes-sonne zu uns'rer Herzen neu - er...Wonne und schau mit un-be - wölk - tem Blick auf uns' - re Freude, un - ser... Glück.

Diego So leuchte gold'ne Lie - bes - sonne zu uns' - rer Herzen neu - er...Wonne und schau mit un-be - wölk - tem Blick

Пример 3. Шуберт «Друзья из Саламанки», Дуэт Диего и Лауры № 12, раздел *Più moto*, тт. 10–18

Широкое использование канонов вообще характерно для техники ансамблевого письма в шубертовскую эпоху, как, впрочем, и в более раннюю (см. [9]) — причем не только как разделов, но и в качестве самостоятельных пьес, которые обычно и обозначались этим наименованием, вне зависимости от количества голосов (см., например, Канон в «Адриане фон Остаде» Вейгля). Шуберт также нередко обращался к этой технике, и, хотя канонов, выделенных в самостоятельные номера, в его операх нет, сам этот принцип он использует очень охотно.

Подобные дуэты можно найти и в больших операх, но в более «высоком» варианте — прежде всего за счет использования принципа *cantabile-cabaletta*, лишь намеченного в дуэте Диего и Лауры. Темп первой части обычно колеблется от *andante* до *andantino*, второй — от *allegretto* до *allegro*. Кроме того, мелодике лирических разделов Шуберт стремится придать большую изысканность и благородство, хотя черты песенности в них нередко также сохраняются — не в последнюю очередь благодаря предпочтению, которое композитор оказывает квадратным структурам.

Разумеется, описанная форма дуэта не единственная⁹. К тому же она существует во множестве модификаций — например, в виде простой трехчаст-

⁹ У Шуберта, например, можно найти дуэты, написанные в бинарной (второй дуэт Антона и Лизхен из «Близнецов») и полной сонатной форме (дуэт Дюваля и Кэтхен из «Четыре года на посту»).

ной с кодой, где «обмен репликами» приходится на первую часть и середину, а реприза основана на совместном пении (дуэт Альфонсо и Эстреллы № 28), или в соединении с развернутым сольным высказыванием, когда первая часть фактически представляет собой ариозо одного из героев (дуэты Алонсо и Оливии, Флоринды и Марагонд). В некоторых случаях это полномасштабные формы, полностью построенные по модели дуэтов в современной Шуберту итальянской опере. Такие формы вполне ожидаемо возникают в тех случаях, когда в ансамбле присутствует действие — например, в дуэте-объявлении Адольфо и Эстреллы (№ 9). Этот дуэт, как и положено в такого рода сценах, предваряется речитативом (правда, очень коротким), за которым следует развернутые *Andantino*, *Allegro* и раздел *Più mosso*. Вайделих, называя раздел *Andantino* одним из «удачнейших» среди дуэтов «Альфонсо и Эстреллы», указывает как одну из причин «итальянский» тип мелоса [15, S. 148]. Начальные 14 тактов *Allegro* построены на быстром обмене репликами между персонажами, что характерно для *tempo di mezzo*, а *Più mosso* представляет собой типичную стретту.

РЕЗЮМЕ

Возвращаясь к вопросу о причинах ведущей роли дуэта среди шубертовских ансамблей, необходимо отметить, что в этом отношении его оперы оказались в определенном смысле между прошлым и будущим. С одной стороны, с точки зрения типичных сценических ситуаций, избираемых форм и техники письма они вписаны в общую ситуацию 1810–20-х, с другой, все более возрастающая роль лирической составляющей, вес и важная драматургическая функция любовных дуэтов — все это отсылает нас к операм более поздней романтической поры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. 2-е изд., испр. М.: Классика-XXI, 2015.
3. 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.
4. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. ... д-ра иск.: в 2 т. М., 2018. Т. 2.
5. Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart // The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe / ed. by M. Cherlin, H. Filipowicz, and R. L. Rudolph. New York; Oxford: Berghahn Books, 2004. P. 160–178
6. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: In 6 Bände / hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838.
7. Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste: In 2 Bände. Wien: Carl Gerold, 1835. Bd. 1.

8. Koch H. Ch. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802
9. Link D. "È la fede degli amanti" and the Viennese Operatic Canon // *Mozart Studies* / ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 109–136
10. Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1854. Bd. 41, Nr. 10. S. 101–105.
11. McKay E.N. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. Tutzing: Schneider, 1991.
12. Mosel I. F. v. *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*. Wien: Verlage bei Anton Strauss, 1813.
13. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / hrsg. v. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, U. Konrad: in 8 Bände. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005. Bd. III.
14. Notizen [über die Aufführung der Oper: Salem] // *Der Sammler*. 1813. Nr. 38. S. 151–152; Nr. 39. S. 155–156.
15. Waidelich T.G. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse*. Tutzing: Schneider, 1991.

REFERENCES

1. Kirillina L.V. *Klassicheskij stil' v muzy'ke XVIII – nachala XIX veka* [The Classical Style in the Music of the 18th – Early 19th Century]. Ch. III: Poe'tika i stilistika [Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. (In Russian).
2. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremya*. [Mozart and His Time]. 2nd ed., rev. Moscow: Klassika-XXI, 2015. (In Russian).
3. Luczker P. V., Susidko I. P. Strofika i sonatnost' v ital'yanskoj opernoj arii 1720–1730-x godov [Strophic and Sonata in an Italian Opera Aria of the 1720s–1730s]. In: *Music Scholarship*, 2021, no. 4, pp. 63–75. (In Russian).
4. Pilipenko N. V. *Franz Schubert i venskij muzykal'nyj teatr* [Franz Schubert and the Vienna Musical Theater]: Dr. Habil. (Arts) Thesis: in 2 vol., vol. 2. Moscow, 2018. (In Russian).
5. Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. In: *The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe* / ed. by M. Cherlin, H. Filipowicz, and R. L. Rudolph. New York; Oxford: Berghahn Books, 2004. P. 160–178
6. *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*: In 6 Bände, hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838.
7. Jeitteles I. *Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste*: In 2 Bände. Bd. 1. Wien: Carl Gerold, 1835.
8. Koch H. Ch. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802
9. Link D. "È la fede degli amanti" and the Viennese Operatic Canon. In: *Mozart Studies*, ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 109–136
10. Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1854, Bd. 41, Nr. 10, S. 101–105.
11. McKay E. N. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. Tutzing: Schneider, 1991.
12. Mosel I. F. v. *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*. Wien: Verlage bei Anton Strauss, 1813.
13. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. v. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, U. Konrad, 8 Bände. Bd. III. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.
14. Notizen [über die Aufführung der Oper: Salem]. In: *Der Sammler*, 1813, Nr. 38, S. 151–152, Nr. 39, S. 155–156.
15. Waidelich T. G. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse*. Tutzing: Schneider, 1991.

Пилипенко Нина Владимировна

доктор искусствоведения, доцент, кафедра
аналитического музыкознания, Российская
академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Nina Pilipenko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated
Professor, Analytical Musicology Department,
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russia

n.pilipenko@gnesin-academy.ru