

Итальянская увертюра: век восемнадцатый

Сама формулировка темы порождает резонный вопрос: что собственно подразумевается под итальянской увертюрой? Имеются ли в виду образцы, написанные в некоем итальянском стиле, увертюры, созданные исключительно итальянскими композиторами, или же вступительные оркестровые пьесы к широко распространенным в ту эпоху по всей Европе итальянским операм – вне зависимости от национальной принадлежности их авторов? Как ни странно – ни то, ни другое, ни третье. Хотя и имеющее самое прямое отношение как к итальянским композиторам и их стилю, так и к серьезным и комическим операм, созданным на итальянские либретто.

Речь идет о весьма любопытном музыкально-историческом феномене, а именно – вполне конкретной исторической разновидности жанра увертюры, просуществовавшей в активной композиторской практике примерно сто лет и представленной в творчестве многочисленных европейских композиторов, работавших главным образом в XVIII столетии. Обычно под итальянской увертюрой подразумевается предназначенное для исполнения перед началом сценического действия оперы относительно самостоятельное трехчастное оркестровое сочинение, последование частей которого в темповом отношении образует известную формулу: «быстро – медленно – быстро». Первая часть итальянской увертюры, как правило, активная, динамичная, оптимистичная по характеру музыки (нередко с оттенком героики, подчеркнутой тембром солирующей трубы-кларино). Ей резко контрастирует лирическая вторая часть (нередко в параллельной минорной тональности), а завершает весь цикл в большинстве случаев оживленный танцевальный финал. При этом следует особо отметить, что крайние части итальянской увертюры (обе контрастирующие средней) отличаются друг от друга по характеру музыки, что принципиально исключает какую-либо репризность в композиции целого.

Разумеется, приведенная характеристика итальянской увертюры, содержащая указания лишь на количество частей, их общий характер и весьма условное темповое соотношение, может показаться недостаточно конкретной. Однако, как ни странно, в данном случае она оказывается наиболее точной и всеобъемлющей, способной охватить образцы, создаваемые на протяжении долгого времени и, разумеется, во многих отношениях (в том числе и в собственно стилистическом) отличающиеся друг от друга, но по сути принадлежащие к одному и тому же типу увертюры, который, возникнув в эпоху барокко, просуществовал в активной композиторской практике почти до самого конца XVIII столетия.

Данный тип увертюры нередко называют по-иному – «неаполитанская оперная симфония», что, с одной стороны, ближе аутентичному наименованию *Sinfonia*, под которым ее образцы чаще всего фигурировали в партитурах того времени, но, с другой стороны, слишком явно связывает эти образцы с творчеством мастеров неаполитанской оперной школы, что заметно сужает тот широкий диапазон, в котором они распространились, не

говоря уже о том, что в формировании вышеупомянутой разновидности увертюры активное участие принимали композиторы, ориентированные на венецианскую и римскую оперные традиции. Поэтому предпочтительней все же представляется наименование *итальянская увертюра*. Оно хотя и не аутентичное, но достаточно традиционное (ибо используется в музыковедении уже свыше ста лет), к тому же более точно устанавливает географические рамки, локализирующие этап возникновения и первоначального становления интересующей нас разновидности оркестрового вступления к опере, которая во многом сложилась как ответная реакция на сформировавшуюся к концу XVII века по всей Европе к северу от Альп (а отчасти и в самой Италии) моду на *Ouverture à la française* («увертюру во французской манере»), создателем которой был Ж.Б. Люлли.

Впрочем, в музыкальных справочных и учебных изданиях различного рода (прежде всего отечественных) история увертюры XVII–XVIII веков до сих пор предстает как некая полуправда, в которой неспециалисту очень трудно разобраться, отделив достоверную информацию от ошибочной, а порой и откровенных мифов и домыслов. В этой связи, не ставя перед собой задачу детального описания истории итальянской увертюры, хотелось бы специально обратить внимание на целый ряд, скажем деликатно, *заблуждений*, с которыми приходится частенько сталкиваться в литературе.

Так, еще в начале XX столетия (в работах Х. Ботштибера, Г. Кречмара и Р. Роллана)¹ сложилась доминировавшая в музыковедении вплоть до недавнего времени концепция, согласно которой во второй половине XVII века сформировались две типологические разновидности увертюры – французская и итальянская. В наиболее упрощенном виде, который отечественное музыковедение вобрало в себя из переведенной на русский язык «Истории оперы» Г. Кречмара² эти разновидности увертюры якобы представляли собой трехчастные оркестровые пьесы, различавшиеся по темповому плану: либо «медленно – быстро – медленно» (французская увертюра), либо «быстро – медленно – быстро» (итальянская). Внешне все выглядело довольно ясно и убедительно. Вот только довольно долго никто не подумал заглянуть в ноты, тем более это было весьма затруднительно, ведь оперной музыки XVII века издано было крайне мало. Но по мере того, как исследователи начали интересоваться старинными партитурами и стали их изучать, выяснилось для начала, что французская увертюра, как правило, состоит не из трех, а из двух контрастных повторяющихся частей, к тому же формула «медленно – быстро» к ней применима весьма условно³, а заключительное «медленно» после завершения второй, как правило, фугированной части, встречается, во-первых, далеко не всегда, а во-вторых, если и встречается, то в большинстве случаев оказывается сравнительно небольшой кодой, повторяясь вместе с предшествующей фугированной частью, образуя тем самым с нею единое целое и не нарушая общей двухчастности⁴. Более того, пришло осознание того, что французская и итальянская увертюры – вообще явления разнопорядковые. Первая – исключительно барочный феномен, история второй далеко не ограничивается эпохой барокко. К тому же в отличие от

французской увертюры, которой ее традиционно противопоставляют, итальянская не обладает специфическим набором стилистических свойств, позволяющим ее безошибочно идентифицировать. Ее характеризует лишь стабильная функциональность и наличие определенной композиционно-драматургической идеи, реализуемой композиторами в условиях различного стилового контекста⁵.

Правда, в отечественных справочных изданиях об этом ничего не говорится. Более того, если мы обратимся к отечественному «Музыкальному энциклопедическому словарю», то в статье «Увертюра» обнаружим довольно странное утверждение: «Во 2-й пол. 17 в. в *неаполитанской оперной школе* (А. Страделла, А. Скарлатти) сложился тип 3-частной итал. У. (*sinfonia*), в которой крайние полифонич. части быстрые, средняя медленная, певучая»⁶. Здесь в одном предложении сосредоточено сразу несколько нелепостей. Во-первых, говорить о неаполитанской оперной школе 2-й половины XVII века (в отличие, скажем, о венецианской) – это, по меньшей мере, преувеличение. Во-вторых, если А. Скарлатти в какой-то мере можно причислить к неаполитанской школе (композитор последние полтора десятилетия XVII века проработал в Неаполе), то каким образом к неаполитанцам оказался отнесен Страделла, который в Неаполе ничем не отметился и большую часть жизни провел в Риме и Генуе (где, в частности, ставились его оперы) – совершенно непонятно. Но это еще не все. Крайне незначительное количество появившихся в конце XVII столетия образцов оперных увертюр, строение которых соответствует схеме «быстро – медленно – быстро», не дает достаточных оснований утверждать, что во второй половине XVII века существовал стабильный *тип* итальянской увертюры. Во всяком случае, ставить эти образцы в один ряд с французской увертюрой, ставшей в последнюю четверть XVII столетия одним из наиболее востребованных Европе жанров инструментальной музыки, ни в коем случае нельзя. Тем более что окончательно итальянская увертюра как разновидность вступительной симфонии к опере сложилась уже в первые десятилетия XVIII века. Но ни тогда, ни ранее для нее не были характерны «крайние полифонические части». Правда, иногда в увертюрах композиторов, работавших в Вене в 1-й четверти XVIII века, встречались имитационно насыщенные финалы⁷, но это были явные исключения, поскольку итальянские увертюры даже в эпоху барокко отличались преимущественно гомофонной стилистикой.

Кстати, встречающееся в литературе утверждение о том, что создателем итальянской увертюры был А. Скарлатти⁸, весьма сомнительно. В то самое время, когда он начал более или менее регулярно обращаться к схеме «быстро – медленно – быстро» (а это была вторая половина 1690-х годов), в Венеции была поставлена опера К.Ф. Поллароло «Обманутые счастливыцы» (*Gl'inganni felici*, 1696), которая открывалась трехчастной симфонией подобного же строения⁹. Но главное здесь – вовсе не личное первенство. В отличие от Люлли, который действительно определил все основополагающие

параметры французской увертюры, А. Скарлатти реально лишь дал некий импульс к становлению увертюры итальянской¹⁰.

Более того, композиторы последующего времени (в том числе младшие современники) не разделяли весьма специфического подхода А. Скарлатти к написанию оперных увертюр, а именно – весьма значительную степень интеграции основных частей, из которых две первые были весьма лаконичны и подчас завершались подчеркнуто неустойчиво, при том, что композиционно вполне завершенным и типизированным по форме (в данном случае бинарной) оказывался финал (обычно танцевального характера), который в абсолютных тактовых величинах часто превосходил первую часть, а с учетом повторов разделов бинарной формы – первую и вторую части вместе. В дальнейшем же установилось принципиально иное положение: основополагающую роль приобрела первая часть. Да и сама увертюра стала однозначно циклическим произведением, весьма напоминая по характеру трехчастный концерт «вивальдиевского» типа. М. Букофцер в своем знаменитом труде «Музыка в эпоху барокко от Монтеверди до Баха» утверждал даже, что «форма и стиль неаполитанской увертюры, очевидно, произошли от концерта»¹¹, что, правда, не соответствует действительности, поскольку оба жанра складывались параллельно.

Возникает вопрос – а почему сложилась именно такая трехчастная форма? Ответить на него однозначно не так-то просто. «Невозможно точно сказать, – пишет в своей книге «Неаполь и неаполитанская опера» М. Робинсон, – какой тип инструментальной музыки был прямым предшественником итальянской увертюры. Рассмотрению должны бы подлежать сонаты для трубы, а также скрипичные сонаты Болонской и Римской школ, так же как и увертюры более ранней оперы»¹². Действительно, итальянские барочные сонаты последней трети XVII века были по своему строению исключительно разнообразны и среди них встречались образцы, демонстрировавшие последование частей по схеме «быстро – медленно – быстро». Но такое влияние, пожалуй, могло иметь место лишь на уровне общей конструктивной идеи, учитывая, что первые Allegri сонат того времени, как правило, были полифоническими, чего в увертюрах того же А. Скарлатти мы не наблюдаем.

Почему же итальянская увертюра начинается быстро. Можно выдвинуть гипотезу, согласно которой это стало результатом своеобразной конкуренции с французской увертюрой, в которой вступительные симфонии к операм итальянских композиторов последней четверти XVII столетия стали явно проигрывать. По установившейся еще в середине XVII века в венецианской опере традиции (а венецианская опера в Италии того времени была наиболее развита) вступительная симфония должна была начинаться неторопливо. Но спокойные медленные начальные разделы оперных симфоний венецианцев, и те первые медленные части, которые в большинстве случаев открывались барочные сонаты (а по их образцу также сочиняли вступления к итальянским операм и ораториям последних десятилетий 17 века), воздействовали на публику не столь ярко, как эффектные интродукции французских увертюр. И чтобы окончательно не проиграть в сравнении с ними и не перейти на

написание увертюры во французской манере (что произошло в Англии и в значительной мере – в германских государствах), очевидно, необходимо было предложить нечто принципиально иное. Этим «новым» словом и стало начало увертюры с части Allegro. Впрочем, поначалу это новое оказалось хорошо забытым старым, а именно – троекратной фанфарой, которой традиционно открывались театральные представления XVI – начала XVII веков. В этом легко убедиться, если попытаться проанализировать первые части вступительных симфоний А. Скарлатти к операм «Падение децимвиров» (1697), «Счастливый пленник» (1698) или же «Гераклия» (1700). В них какая-либо из известных типизированных форм никак не складывается, но все становится просто, если рассматривать каждое из этих Allegri как видоизмененную (усложненную) троекратную фанфару.

Но ограничиться просто фанфарой и не писать полноценную увертюру в те времена, когда уже давно сформировалась практика создания разнообразных по музыкальному материалу вступительных симфоний, состоящих из нескольких контрастных разделов, разумеется, было нельзя. Стало быть, нужно было вносить контраст. И он был обеспечен введением медленной лирической части. Ну а поскольку завершать увертюру такой частью совершенно нелогично, естественно возникла потребность в контрастном по характеру оптимистичном финале, роль которого выполняла четко ритмизованная пьеса (чаще всего в жанре жиги или менуэта).

Подобная трехчастная увертюра обычно оказывалась вполне автономной частью оперного спектакля. Правда, это не означает отсутствия каких-либо связей ее с музыкой собственно оперы. Они, безусловно, присутствуют, но обычно проявляются достаточно опосредованно. Дело в том, что итальянская увертюра, будучи яркой концертной пьесой, одновременно в весьма обобщенном плане представляет основные образные сферы предваряемой оперы: героиню (или иной, близкий ей тип образности), лирику (в различных ее проявлениях) и жизнерадостность танца, символизирующего объективное начало.

Если попытаться взглянуть на историю итальянской увертюры, то, судя по всему, можно говорить о четырех ее этапах, учитывая при этом как процесс стилевых перемен, протекавший на протяжении этого времени, так и соотнося логику имманентного развития итальянской увертюры с историей жанра увертюры в целом.

Первый (наиболее длительный) этап охватывает период от появления в конце XVII века первых образцов вступительной симфонии, построенной по типу «быстро – медленно – быстро», примерно до конца 1720-х годов. Он характеризуется явным преобладанием в итальянской увертюре барочной стилистики и потому условно может быть назван «барочным». Его начальная стадия, завершившаяся к середине 1710-х годов, отмечена становлением новой разновидности вступительной оперной симфонии и утверждением ее в операх итальянских композиторов (А. Скарлатти, К.Ф. Поллароло, Д. Сарро, Ф.Б. Конти, Ф. Манчини, Н. Порпора, А. Вивальди и др.), хотя и в достаточно вариативном облике, поскольку, отталкиваясь от трехчастной идеи целого и

условной формулы «быстро – медленно – быстро» (или, точнее, – относительно стабильного принципа сопоставления аффектов), композиторы подчас довольно существенно расходились во взглядах на то, как «правильнее» написать ту или иную часть увертюры.

При этом довольно быстро итальянская увертюра шагнула за пределы Аппенинского полуострова, проникнув в театр других стран. Именно таким оркестровым вступлением открывались музыкально-сценические композиции австрийского композитора И.Й. Фукса «Март – месяц Марса» (*Il Mese di Marzo consacrato a Marte*, 1709) и «Десятый подвиг Геракла» (*La decima Fatica d'Ercole*, 1710), или же опера «Диана» (*Diana*) Р. Кайзера, премьера которой состоялась в 1712 году в Гамбурге. И если поначалу неаполитанская оперная симфония еще не могла составить достойную конкуренцию французской увертюре, доминировавшей в те годы в европейском музыкальном театре к северу от Альп, то на следующей стадии «барочного» этапа своей истории итальянской увертюре удалось добиться определенного паритета с *Ouverture à la française* в композиторских предпочтениях. Одновременно в основном была преодолена достаточно ярко проявлявшаяся поначалу многовариантность облика итальянской увертюры в рамках характерной для нее общей композиционной схемы.

Второй этап истории итальянской увертюры представлен образцами творчества Л. Винчи, Дж. Перголези, Л. Лео, Ф. Фео, Г. Латиллы, Н. Йоммелли, Б. Галуппи, И.А. Хассе, К.Г. Грауна и других композиторов, которые активно работали (или начинали работать) в 1730–1740-е годы. Созданные ими итальянские увертюры – это сочинения предклассического стиля с явным преобладанием гомофонии, написанные, как правило, в мажорных тональностях, чаще всего – в D-dur¹³. При этом отмечавшаяся нами на прежнем («барочном») этапе вариантность в подходе к построению каждой части уступила свой приоритет фактору типизации.

Итальянская увертюра 1730–1740 годов – это стабильный трехчастный цикл¹⁴ с основополагающим начальным Allegro, более развитой, чем прежде, медленной средней частью (в большинстве случаев вполне самостоятельной в композиционном отношении) и обычно танцевальным финалом (в бинарной форме).

Правда, еще не до конца стандартизировалось строение первой части¹⁵. Тем не менее довольно характерной оказывается двухчастная (без повторения основных разделов) однотемная композиция, основанная на типичном для бинарных структур тонально-гармоническом плане: T–D | D–T. Подобное построение первой части свойственно прежде всего вступительным симфониям к операм 1730-х годов, и в особенности к операм Дж. Перголези¹⁶.

В то же время постепенно все более заметной при написании начальных Allegri итальянских увертюр становилась тенденция к утверждению в них сонатности. Хотя в итальянских увертюрах, созданных до 1750-х годов, годов сонатная форма была еще далека от того облика, в котором предстанет в произведениях венских классиков. Во всяком случае, она была выражена не

столь определенно, как в современных им симфониях Дж. Саммартини, И.Г. Грауна, Г.М. Монна, К.Г. Вагензейля – образцах нового, рожденного на основе итальянской увертюры, опирающегося на те же композиционно-драматургические основы, но уже сугубо концертного, не связанного напрямую с театром жанра инструментальной музыки. Сочинениях, которые можно считать непосредственными предшественниками классической симфонии последней четверти XVIII века.

Что же касается собственно итальянской увертюры, то в 1730–1740-е годы примечательны в ее истории тем, что в это время она начала использоваться не только в «серьезных» операх, но и в комических¹⁷. а также нередко появлялась в сочинениях кантатно-ораториального типа. Но главное – получив широкое распространение в музыкальном театре различных европейских стран, она к середине XVIII века практически вытеснила французскую увертюру из активной композиторской практики, став основополагающей типологической разновидностью вступительной оперной симфонии. Причем завершение эпохи барокко в музыке отнюдь не означало завершения истории итальянской увертюры. Два последующих ее этапа, охватывающие соответственно 1750–1760-е и 1770–1780-е годы, также весьма примечательны. Первый из них отмечен абсолютной гегемонией итальянской увертюры в сфере оркестровых вступлений к операм (причем ей удалось распространиться даже во Франции¹⁸). Второй же, напротив, демонстрирует процесс постепенной утраты итальянской увертюрой этой гегемонии и вытеснение ее одночастной сонатной увертюрой (становление которой, однако, прошло при активном участии самой итальянской увертюры). В последние десятилетия своего существования итальянская увертюра была сочинением вполне зрелого классического стиля, принципиально не отличаясь в этом отношении от современных ей симфоний и различного рода оркестровых сюит (дивертисментов, кассаций и т. д.)¹⁹.

Переход от трехчастной итальянской увертюры к одночастной сонатной, ставшей важнейшей разновидностью вступительной оперной симфонии последней четверти XVIII века, прошел в довольно сжатые сроки. Действительно, если еще в 1750-е годы одночастная увертюра вообще была достаточно редким явлением, то в начале 1770-х годов уже воспринималась как нечто вполне естественное, а к исходу следующего десятилетия она практически вытеснила итальянскую увертюру из композиторского обихода. Однако в чем же заключалась причина столь значительных перемен?

Для ответа на этот вопрос мы ненадолго должны возвратиться в эпоху барокко и вспомнить, как активно в первые десятилетия XVIII века итальянская увертюра (в то время новая разновидность вступительной оперной симфонии) внедрялась в практику, довольно скоро (по крайней мере, для итальянских композиторов) превратившись в некий оперный штамп. Во всяком случае, Б. Марчелло в 1720 году в своем сатирическом «Модном театре»²⁰, предлагая рецепт сочинения вступительной оперной симфонии, описывал не что иное, как хорошо нам известную итальянскую увертюру «быстро – медленно – быстро». Однако, справедливости ради, надо

заметить, что до начала 1730-х годов эта увертюра отнюдь не была излишне однообразной (достаточно хотя бы сравнить образцы, создаваемые А. Скарлатти и А. Вивальди). Но вот во второй трети XVIII века типическое начало в ней стало преобладающим. При этом со стороны профессиональных музыкантов и просвещенных любителей итальянская увертюра начала вызывать нарекания не только за свое композиционно-драматургическое единообразие, но и за отсутствие сколь-либо ощутимой связи с предваряемой оперой. Так, например, Ф. Альгаротти в своих «Рассуждениях об опере», опубликованных в 1755 году, причислял итальянскую увертюру к «несообразностям» современной ему оперы. «Она всегда из двух Allegro и одного Grave составлена, всегда шумная, однообразная, всегда идет одним шагом, одним ходом! – отмечал автор. – А разве не долженствует быть разницы между двумя симфониями: той, например, коя смерти Дидоны предшествует, и той, коя свадьбе Деметрия и Клеоники предпосылается? Задача симфонии – возвестить некоторым образом предстоящее действие, подготовить зрителя к восприятию тех чувств, кои из всей пьесы вытекают, посему симфония должна от пьесы смысл и содержание заимствовать»²¹. Настоятельную необходимость связи музыки увертюры и оперы примерно в то же время проповедовал И.Й. Кванц: «Симфония (увертюра) должна ввести в настроение как пьесы целом, так и первого акта, каким он должен быть: нежным, меланхоличным, веселым, героическим, свирепым и т. п.»²².

Таким образом, как мы видим, К.В. Глюк был не слишком оригинален, когда в знаменитом посвящении герцогу Тосканскому своей оперы «Альцеста» заявил о необходимости для увертюры «осветить зрителям действие и служить как бы вступительным обзором содержания»²³. Правда, Глюк не только провозгласил данную идею, но и активно ее воплощал в творчестве, всякий раз в своих реформаторских операх индивидуально решая проблему вступительного оркестрового раздела, ориентируясь при этом на одночастную симфонию, используя тематические связи между увертюрой и оперой и даже отказываясь от необходимости жесткой композиционной границы между увертюрой и первым актом оперы²⁴.

Однако не только один Глюк во второй половине XVIII века пытался реформировать оперную увертюру. Прекрасно осознавали необходимость перемен и многие его современники, которые предпринимали различного рода попытки обновления итальянской увертюры. В некоторых случаях во вступительных симфониях они использовали тематический материал из дальнейших оперных сцен²⁵, что, безусловно, способствовало большей интеграции итальянской увертюры в общее художественное целое, каким является музыкальный спектакль. Но гораздо чаще сама итальянская увертюра подвергалась качественным преобразованиям в виде существенного сокращения ее общей композиции. Важнейшей причиной такого сокращения, на наш взгляд, является излишняя громоздкость циклической итальянской увертюры, ставшая особенно ощутимой во второй половине XVIII столетия.

Если неаполитанские оперные симфонии начала XVIII века в основном были достаточно лаконичны, и их длительность составляла редко превышала 3-4 минуты, то уже через несколько десятилетий, она зачастую составляла 6–8 минут и более, что слишком оттягивало начало спектакля. Импульсивная итальянская публика вовсе не жаждала выслушивать перед началом сценического действия трехчастное циклическое сочинение. И композиторы, кстати, это прекрасно осознавали, неоднократно создавая различные сокращенные варианты итальянской увертюры. Причем началось это еще в первой половине XVIII века. Так, например, в целом ряде оперных партитур того времени мы не найдем в рамках вступительной симфонии лирической медленной части: вслед за энергичным начальным Allegro непосредственно помещена жанровая часть в духе традиционного финала итальянской увертюры с характерной для него старинной двухчастной формой. Примерами здесь могут послужить увертюры к операм «Катон в Утике» (*Catone in Utica*, 1728) Л. Лео или же «Митридат» (*Mitridate*, 1730) Н. Порпоры. Но чаще всего так поступал А. Кальдара²⁶. Иногда, впрочем, следы медленной части в его увертюрах еще ощутимы в виде небольшой медленной коды первой части²⁷.

Правда, ничуть не реже композиторы прибегали к использованию итальянской увертюры в некоей «усеченной» форме, то есть без финала, функцию которого брал на себя начальный раздел первой сцены оперы. Еще в 1719 году подобным образом поступил И.Й. Фукс в опере «Элиза», в 1720-е годы – А. Кальдара («Согласие планет», 1723; «Венцеслав», 1725). Аналогичные случаи имели место и позднее²⁸.

Однако сокращение могло быть еще более радикальным. Обратившись к партитуре оперы Н. Йоммелли «Фазтон» (*Fetonte*, 1768), несложно определить, что собственно увертюра здесь ограничивается лишь сравнительно непродолжительным Allegro, после чего занавес поднимается и начинается уже оперное действие. Тем не менее, Йоммелли еще не отказался от основного композиционно-драматургического принципа, свойственно итальянской увертюре, – непосредственно следующие после поднятия занавеса ариозо Климены в сопровождении ансамбля жрецов (*Coro* теноров) и симфоническое Allegro (картина землетрясения) по сути «исполняют обязанности» формально недостающих для стандартной итальянской увертюры средней медленной и заключительной быстрой части.

Хотелось бы также отметить существование в последней четверти XVIII века особой разновидности вступительной оперной симфонии, суть которой заключалась в объединении принципов построения одночастной сонатной и трехчастной итальянской увертюры. Речь идет о так называемой *репризной увертюре*²⁹, особенно популярной в 1780-е годы. Внешне она представляла результат внедрения в «быструю» сонатную увертюру контрастного по характеру музыки (и, как правило, тематически самостоятельного) медленного эпизода, который чаще всего заменяет собой сонатную разработку. В результате возникает характерное для итальянской увертюры темповое последование «быстро – медленно – быстро», но оно относится уже

не к отдельным частям цикла, а к единой (хотя и внутренне контрастной) одночастной структуре. Репризная увертюра нам хорошо известна по увертюре к «Похищению из Сералея» Моцарта, но к ней обращались и многие другие композиторы³⁰.

Не секрет, что *Reprise overture*, приобретшая особую популярность в 1780-е годы является по своей сути «компромиссным» вариантом между традиционной циклической итальянской увертюрой и сравнительно новой для того времени, но довольно активно утверждавшейся в музыкальной практике одночастной сонатной увертюрой. Правда, компромисс этот был вовсе не обязателен. Композиторы все чаще рассматривали одночастную увертюру как вполне самостоятельную, не нуждающуюся в откровенной демонстрации своих традиционных корней.

В целом итальянская увертюра, хотя и возникла в эпоху барокко, не относится (в отличие от французской) к однозначно барочным явлениям, став одним из важнейших разновидностей увертюры XVIII века в целом. Просуществовав в активной композиторской практике примерно 100 лет, она не только с честью выполнила свою миссию в музыкальном театре (где служила оркестровым вступлением к спектаклям), но также сыграла важную роль в развитии европейского музыкального инструментализма. В итальянских увертюрах, во-первых, весьма интенсивно протекал процесс становления новой классицистской стилистики. А во вторых, именно на основе итальянской увертюры во второй четверти XVIII столетия сформировалась раннеклассическая циклическая симфония. И именно через эту симфонию (уже не имевшую непосредственной связи с театральными сочинениями) итальянская увертюра опосредованно влияла на становление классического сонатно-симфонического цикла и, в частности, характерной композиционной структуры его основополагающей первой части. И прежде всего – того процессуального (без повторов основных разделов) варианта сонатной формы, который обычно представлен именно в классических увертюрах.

Таким образом, даже на рубеже XVIII–XIX веков традиция итальянской увертюры не исчезла бесследно, продолжив свое существование в увертюрах и сонатно-симфонических циклах классической эпохи, а уже через них – в инструментальной музыке последующих эпох, ориентированной на сохранение традиций музыкальной классики.

Примечания

¹ См.: *Botstiber H.* Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913; *Kretschmar H.* Geschichte der Oper. Leipzig, 1919; *Роллан Р.* Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии / Пер. с франц. М., 1931 [подборка статей, написанных в начале XX в.].

² *Кречмар Г.* История оперы / Пер. с нем. П.В. Грачева; под ред. и с предисл. Игоря Глебова. Л.: Академия, 1925.

³ Более точной представляется формулировка «величественно – активно».

⁴ О композиционных особенностях *Ouverture à la française* см.: *Бочаров Ю.С.* О форме французской увертюры // От барокко к романтизму: Сб. статей. Вып. 2. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. С. 11–27.

⁵ Подробнее об этом см.: *Бочаров Ю.С.* Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005.

- ⁶ Фраёнов В.П. Увертюра // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 560.
- ⁷ Например, в увертюре к опере Ф. Контти «Отмщенная Галатея» (*Galatea vendicata*, 1719) финальная часть – это fuga величиной 109 тактов. Не менее внушительны и полифонические финалы увертюр к «театральным празднествам» И.И. Фукса «Победа Ангелики над Альциной» (*Angelica vincitrice di Alcina*, 1716) и «Свадьба Авроры» (*Le Nozze di Aurora*, 1722).
- ⁸ См.: Булучевский Ю., Фомин В. Старинная музыка: Словарь. М.: Музыка, 1996.
- ⁹ Это было в том же 1696 году, которым еще несколько десятилетий назад датировалась первая в истории неаполитанская оперная симфония А. Скарлатти, открывающая его оперу «От зла добро» (*Dal male il bene*). В дальнейшем стало известно о более ранней неаполитанской премьеры этой оперы, вследствие чего «день рождения» итальянской увертюры отодвинули на девять лет назад вглубь истории, хотя исполнялась ли в 1687 году та же увертюра, что и в 1696 году, не ясно. Тем более что до второй половины 1690-х годов Скарлатти обычно строил свои увертюры по-иному.
- ¹⁰ Как замечает в своей диссертации «Итальянская увертюра от А. Скарлатти до В.А. Моцарта» американский исследователь Г. Ливингстон, вступительные оперные симфонии Скарлатти «не установили образец, но скорее явились некоей точкой отсчета для композиторов последующего поколения. Только в их сочинениях в середине XVIII века итальянская увертюра достигла степени стандартизации сравнимой с единообразием французской увертюры Люлли» (см.: *Livingston H. The Italian Overture from Scarlatti to Mozart (Diss.) / The Univ. of North Carolina. Chapel Hill, 1952. P. 10*).
- ¹¹ *Bukofzer M.F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York, 1947. P. 243.*
- ¹² *Robinson M. Naples and Neapolitan Opera. Oxford, 1972. P. 168–169.*
- ¹³ Немецкий исследователь Х. Хелль в своей книге «Неаполитанская оперная симфония в первой половине XVIII века» отмечает, что именно в этой тональности написаны 18 из 31 увертюры Н. Порпоры, 12 из 19 увертюр Л. Винчи, 7 из 7 увертюр Дж. Перголези, 15 из 30 увертюр Л. Лео, 18 из 31 увертюры Н. Йоммелли.
- ¹⁴ Ее форма ничуть не менее «циклическая», чем у сонат и концертов того времени. А посему нельзя согласиться с ее характеристикой как однозначно контрастно-составной, которая предложена в одном из современных учебных пособий (см.: *Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003*).
- ¹⁵ Иногда, как, например, в увертюрах к операм «Олимпиада» (*L'Olimpiade*, 1735) Дж. Перголези и «Арминий» (*Arminio*, 1745) И.А. Хассе, использовался даже прием подчеркнуто неустойчивого завершения первой части и ее непосредственного «перетекания» в медленную среднюю часть – прием, невольно заставляющий нас вспомнить о неаполитанских оперных симфониях А. Скарлатти.
- ¹⁶ См. опубликованные в Риме в 1986–1988 годах его увертюры к операм «Салустия» (*La Salustia*, 1732), «Влюбленный брат» (*Lo frate 'nnamorado*, 1732) «Олимпиада» (*L'Olimpiade*, 1735).
- ¹⁷ Ее образцы можно, в частности, обнаружить в комических операх таких композиторов, как Г. Латилла, Б. Галуппи, Н. Логрошино.
- ¹⁸ Типичными итальянскими увертюрами являются, к примеру, вступительные оперные симфонии к операм «Всего не предусмотритишь» Монсиньи (1761) или же «Гурон» Гретри (1768).
- ¹⁹ См., например, увертюры к операм «Луций Сулла» В.А. Моцарта (1772), «Триумф Ариадны» П. Анфосси (1781), «Мнимый лорд» Н. Пиччинни (1783) и др.
- ²⁰ *Marcello B. Il teatro alla moda... Venezia, [1720].*
- ²¹ Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. Т. II: XVIII век. Италия, Франция, Германия, Англия / Под ред. М.В. Иванова-Борецкого. М., 1934. С. 160.
- ²² *Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте [фрагменты] / Пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. 1999, № 3. С. 26.*
- ²³ Цит. по: *Рыцарев С.А. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. С. 64.*
- ²⁴ Вспомним хотя бы оркестровое вступление к «Ифигении в Тавриде» (*Iphigénie en Tauride*, 1779), которое является органичной частью начальной сцены оперы.
- ²⁵ Так, к примеру, поступал Т. Траэтта в увертюрах к операм «Фарнак» (*Farnace*, 1751) и «Софонисба» (*La Sofonisba*, 1762).
- ²⁶ См. увертюры к его операм «Ифигения в Авлиде» (*Ifigenia in Aulide*, 1718), «Сципион в Испании» (*Scipione nelle Spagne*, 1722), «Адриан в Сирии» (*Adriano in Siria*, 1732) и др.
- ²⁷ Например, в увертюрах к операм «Камаид – император Китая» (*Camaide, imperatore della China*, 1722). «Санчо Панса – губернатор острова Баратариа» (*Sancio Panza, governatore dell' isola Barattaria*, 1730/1733).
- ²⁸ См., например, оперы «Король и фермер» (*Le roy et le fermier*, 1762) Монсиньи, «Смущенный Парнас» (*Il Parnaso confuso*, 1765) Глюка или же «Истинное постоянство» (*La vera costanza*, 1778/79) Й. Гайдна.
- ²⁹ Термин С. Фишера – см. его диссертацию: *Fisher S.C. Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works (Univ. of Pennsylvania, 1985)*.
- ³⁰ Например, Н. Пиччинни («Ифигения в Тавриде», 1781), Й. Гайдн («Армида», 1782), К. Диттерс фон Диттерсдорф («Доктор и аптекар», 1786) и др.