

На правах рукописи

Коровина Анастасия Федоровна

**ОПЕРА *SEMISERIA*
В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА:
ГЕНЕЗИС И ПОЭТИКА ЖАНРА**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент

Раку Марина Григорьевна

Официальные оппоненты:

Огаркова Наталия Алексеевна

доктор искусствоведения, профессор,

Российский институт истории искусств,

ведущий научный сотрудник сектора музыки

Жесткова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,

Казанская государственная консерватория

имени Н. Г. Жиганова, доцент кафедры

истории музыки

Ведущая организация

Нижегородская государственная

консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 17 октября 2017 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных

<http://www.gnesin-academy.ru/node/20080>

Автореферат разослан «__» _____ 2017 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данное исследование посвящено истории возникновения и становления оперы *semiseria* (итал. «полусерьезной») – одного из ведущих жанров итальянского музыкального театра периода *primo ottocento*¹, среди лучших образцов которого такие признанные его шедевры, как «Сорока-воровка» Дж. Россини и «Сомнамбула» В. Беллини.

Актуальность темы исследования. Жанр оперы *semiseria* был популярен в Италии и в других странах на протяжении всего XIX столетия. В процессе его создания приняли участие все крупнейшие композиторы этого времени, писавшие на итальянском языке. Затем интерес зрителей и авторов к произведениям этого жанра угас. Однако со второй половины XX века в русле возрождения и общего увлечения искусством *bel canto* на оперной сцене снова стали появляться многочисленные оперы *semiseria*. Об этом свидетельствует, к примеру, необыкновенный интерес к опере В. Беллини «Сомнамбула»: за последние 7-8 лет постановки этой оперы с успехом прошли в десяти (!) крупнейших мировых театрах. Более того, на современной оперной сцене за последние десятилетия, помимо «классических» опер *semiseria* Россини, Беллини и Доницетти, были представлены и такие раритеты, как оперы *semiseria* испанского композитора Р. Карнисера «Елена и Константин» (Мадрид, 2005) и «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» (Ла-Корунья, 2006), а также опера *semiseria* французского композитора Ж. Галеви «Клари» (Цюрих, 2008), выпущенные затем на CD- и DVD-дисках.

Степень научной разработанности темы. Невзирая на такой исполнительский интерес, до сих пор в музыковедении жанру оперы *semiseria* и вопросам его истории было уделено весьма скромное внимание – достаточно сказать, что этому жанру посвящено лишь одно специальное исследование². Очевидно, что теоретическое осмысление его основ не поспевает за театральным освоением, хотя описание и краткая характеристика жанра традиционно присутствуют в авторитетных музыкальных словарях и энциклопедиях (статьи в «*The New Grove Dictionary of Opera*», «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*», «*Dizionario dell'opera*», «*Manuale del Melodrama*», «*Historical Dictionary of Opera*», советской «Музыкальной энциклопедии» в 6 томах и др.), а также в глоссариях к книгам по истории музыкального театра (например, глоссарии в книгах К. Дальхауза «*19th-century music*», Ф. Госсетта «*Divas and Scholars: Performing Italian Opera*», Ж. Де Вана «*Verdi's theater: Creating Drama Through Music*» и др.). Даже в последние два десятилетия литература об истории

1 Термином *primo ottocento* (раннее отточенто, букв. «первая половина XIX века») в западном музыковедении принято обозначать «период примерно с 1800 по 1840 год, то есть до появления Верди. Когда термин *bel canto* используется для описания исторического периода, он служит эквивалентом *primo ottocento*» (Gossett Ph. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. P. 615).

2 Jacobshagen A. *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. München: Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.

жанра пополнилась лишь небольшим рядом работ, представленным, в основном, статьями (Э. Сеничи, К. Тоскани, М. Дизи) и двумя крупными исследованиями (книги А. Якобсхагена «*Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*» и С. Галльят «*Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs*»).

Тем не менее, в этом корпусе литературы царит разногласия по вопросам происхождения жанра, его становления и специфики, а главное – различными являются сами дефиниции термина «*opera semiseria*», с середины XX века изменяющиеся от десятилетия к десятилетию. Так, например, 1980-е годы была распространена трактовка термина, появившаяся еще в начале XX века, известная нам и сейчас как «обозначение серьезной оперы с единичными комическими сценами»³. Однако в последнее время в западном музыковедении в определениях оперы *semiseria* стали исчезать формулировки, указывающие на смешение жанров. Одно из современных таких определений гласит: опера *semiseria* – это «жанр итальянской оперы, распространенный в первой половине XIX века, в котором представлен разворачивающийся в современном обществе (в противоположность героической удаленности оперы *seria*) и в весьма серьезном тоне (в противоположность комическому тону оперы *buffa*) сюжет с кульминацией в последнюю минуту в виде освобождения, спасения, восстановления статуса положительных персонажей и осуждения или (менее часто) прощения отрицательных персонажей»⁴.

Отметим, что вопрос *генезиса и исторических предшественников жанра* интересует каждого исследователя, обращающегося к опере *semiseria*. Как правило, они останавливаются на проблеме воздействия на формирование жанра *французской музыкально-театральной традиции*. Так, вопросы связи оперы *semiseria* и французской мелодрамы, кроме книги Якобсхагена и его статей, рассмотрены в работах Э. Сеничи, Д. Хойвелер и С. Д. Кордова. Музыковеды У. Дин и Дж. Коммонс в своих работах, хотя и не упоминают о влиянии мелодрамы, но подчеркивают особое значение для формирования оперы *semiseria* французских *opéra comique*, и, в частности, «слезных комедий» (разновидности французской комической оперы). Оба исследователя рассматривают оперу «Нина, или Безумная от любви» Дж. Паизиелло, являвшуюся адаптацией французской одноименной «слезной комедии» Н. Далеирака, как предтечу нового жанра.

Менее изученным оказался вопрос об *итальянских предшественниках жанра*. Последние работы (за исключением книги Якобсхагена), связанные с этой темой, написаны в 1980-е годы. Например, М. Рунке в своей статье «*Opera semiseria und dramma eroicomico*» (являющейся самым ранним обращением к проблематике жанра) на примере двух опер Ф.

3 Riemann H. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1900. S. 1045.

4 Senici E. Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera. Diss. Cornell University. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. P. 21.

Паэра «Сарджино» и «Леонора» пытается установить различия между *dramma semiserio* и *dramma eroicomico*, но приходит к выводу, что «вероятно не всегда можно произвести определенные разграничения между типами»⁵. У. Дин в параграфе об опере *semiseria* в «Оксфордской истории музыки» ограничивается лишь кратким перечислением итальянских опер (как правило, не указывая жанры), повлиявших на зарождение оперы *semiseria*.

Подчеркнем, что информация об истоках жанра (как французских, так и итальянских) рассредоточена в разных исследованиях и не систематизирована. Проблема генетической связи жанров обычно рассматривается путем сравнения избранных опер *semiseria* с их литературными и музыкальными первоисточниками – *opéra comique* или мелодрамами. Авторы не выходят на более широкие обобщения. Они обходят, в частности, такие вопросы, как влияние французских образцов на типы конфликтов либретто, композицию сюжета, систему персонажей и ряд других моментов. Заметим, что некоторые вопросы трактуются исследователями различно (как, например, рассмотрение *dramma giocoso* в качестве предшественника жанра).

Кроме того, спорным является и само определение *временных границ бытования* оперы *semiseria*. Так, согласно взгляду, признанному в отечественном музыкознании, первые образцы жанра появились уже во второй половине XVIII века (!), а «в XIX веке этот термин постепенно исчезает из обихода, хотя традиции оперы-семисерии ощутимы в операх веристов: Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Дж. Пуччини»⁶. Как видно, границы бытования жанра отечественными исследователями заметно расширены и размыты, если в жанровый реестр включаются даже оперы веристов.

Позиция западных музыковедов (А. Якобсхаген, У. Дин, Э. Сеничи, Дж. Бадден и др.) принципиально иная. Границы существования жанра, по их мнению, очерчены первой половиной XIX века: примерно от 1800 года (как самые ранние образцы обычно указываются «Камилла» Ф. Паэра, «Два дня» С. Майра) до 1850-х гг (одним из поздних примеров оперы *semiseria* считается опера С. Меркаданта «Виолетта» 1853 года).

Еще одним малоизученным вопросом оказывается *драматургия опер semiseria и принципы поэтики жанра*. Они очень кратко характеризуются в энциклопедических статьях Баддена, Якобсхагена и Бальтазара, исследованиях Коммонса и Сеничи. Их авторы рассматривают типичную сюжетную схему опер *semiseria* (Бадден, Якобсхаген), описывают круг персонажей (Сеничи), выявляют некоторые характерные мотивы и ситуации (Бальтазар, Галльят, Якобсхаген), отмечают социальные и нравственные проблемы, поднятые в сюжетах популярных опер *semiseria* (Коммонс, Сеничи, Якобсхаген).

5 Ruhnke M. Opera semiseria und dramma eroicomico // *Analecta musicologica*. 1982. No. 21. S. 274.

6 Соловьева Т. Опера-семисерия // Музыкальная энциклопедия в 6 томах под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 50.

Отметим, что рассматриваемые исследователями драматургические признаки жанра и принципы поэтики иллюстрируются весьма различными примерами. Так, Сеничи подтверждает свои наблюдения лишь двумя «классическими» операми *semiseria* «Сомнамбулой» Беллини (1831) и «Линдой ди Шамуни» Доницетти (1842), а Якобсхаген, в свою очередь, рассматривает только те оперы *semiseria*, которые были написаны в первые два десятилетия XIX века. Причем развитию жанра в творчестве более поздних композиторов (а именно Беллини, Доницетти и Верди) посвящен лишь небольшой заключительный раздел книги Якобсхагена, в котором музыковед дает краткий обзор их опер, созданных в этом жанре или под его влиянием после 1820 года. Понятно, что изучение поэтики жанра всегда связано с определенными ограничениями в выборе материала, однако в работах об операх *semiseria* этот выбор практически не аргументируется, а в некоторых случаях кажется и вовсе неоправданным.

Отсутствие в отечественном музыковедении четкого определения термина «*opera semiseria*» и временных границ жанра, разногласия справочных изданий и учебников по вопросам истоков жанра, его происхождения, становления и специфики обусловили **основную проблематику исследования**. Тем не менее такое исследование необходимо для оценки художественных достоинств жанра и его исторического значения. Поэтому **объектом** исследования стал жанр оперы *semiseria*. **Предметом** исследования является история становления и поэтика жанра оперы *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века. **Цель** исследования – восстановить этапы истории жанра, проанализировать его характерные черты.

В связи с избранной целью выдвигаются следующие **задачи**:

- определить истоки жанра оперы *semiseria*;
- охарактеризовать этапы становления и формирования жанра;
- выявить типы конфликтов, систему амплуа и сюжетные мотивы либретто опер *semiseria*;
- рассмотреть драматургические и композиционные закономерности опер и особенности музыкального языка в операх *semiseria* В. Беллини и Г. Доницетти;
- на основе выводов, полученных при выполнении вышеперечисленных задач, сформулировать определение жанра оперы *semiseria*.

Методологической основой исследования являются традиционные для музыковедения методы сравнительно-исторического анализа, междисциплинарного и структурно-типологического подходов.

В анализе поэтики методологический аппарат исследования сформирован литературоведческими работами С. Аверинцева, А. Веселовского, М. Гаспарова. В анализе

музыкальной поэтики и поэтики оперного жанра автор опирается на труды музыковедов Н. Гуляницкой, Л. Закса и М. Мугинштейна, Л. Кириллиной, П. Луцкера, Е. Новоселовой, И. Сусидко, Е. Чигаревой. Методологической опорой в анализе музыкальных жанров послужили исследования М. Арановского, А. Коробовой, Е. Назайкинского, А. Сохора, В. Цуккермана. В анализе структуры *la solita forma*⁷ учитывался опыт подходов С. Л. Бальтазара, М. Бегелли, Ф. Госсетта, С. Кастельвекки, Х. Пауэрса, Дж. Ла Розы.

В качестве **материала исследования** привлечены образцы жанра оперы *semiseria* периода *primo ottocento*. До нашего времени в европейских библиотеках и архивах сохранились партитуры и клавиры более 100 опер, относящихся к жанру оперы *semiseria* и написанных в период с 1798 года по 1859 год. Поэтому выбор материала связан с ограничением: для анализа формирования жанра привлекаются оперы наиболее значимых фигур в истории итальянского музыкального театра *primo ottocento* – Ф. Паэра, И. С. Майра и Дж. Россини. В рассмотрении поэтики *semiseria* мы опираемся на анализ опер двух его крупнейших представителей периода расцвета жанра – В. Беллини и Г. Доницетти.

Научная новизна диссертации. Впервые в отечественном музыкознании специальному комплексному исследованию подвергся жанр оперы *semiseria*. Новым является и анализ поэтики жанра опер *semiseria*, представленного в творчестве Ф. Паэра, И. С. Майра, Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти. Большая часть этих сочинений прежде не изучалась в отечественной науке, а порой и не упоминалась. Выявление специфических черт жанра открывает путь к осмыслению целого корпуса произведений, характеризующих обозначенную художественную эпоху с новой стороны.

Положения, выносимые на защиту:

- опера *semiseria* является самостоятельным оперным жанром со своеобразной и отчетливо сформированной поэтикой;
- жанр оперы *semiseria* возник на рубеже XVIII-XIX вв. на почве жанров *mezzo carattere* (главным образом, венецианских *farsa* и *dramma sentimentale*, опер *buffa* сентиментального направления) как результат рецепции драматических и оперных новинок французского театра: *opéra comique* (слезные комедии и оперы спасения) и мелодрамы;
- история становления жанра охватывает период в два первых десятилетия XIX века, когда оформляются поэтика либретто и некоторые композиционные принципы, с 1820-х годов и до начала 1840-х годов жанр достигает своего расцвета;
- основными характеристиками либретто опер *semiseria* являются единая сюжетная модель

⁷ Термином *la solita forma* («обычная» форма, «стандартная» форма) в современном музыковедении обозначают формальную структуру музыкального номера в итальянской опере XIX века. Ее основу составляет последовательность четырех разделов, которые принято именовать *tempo d'attacco*, *cantabile* (или *adagio*), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (или *stretta*). Термин ввел итальянский композитор и музыкальный критик Абрамо Базеви.

(основанная на освобождении добродетели от угнетения), любовный или семейный конфликт, счастливая развязка при общем трагическом развитии действия, завуалированная репрезентация проблем современного общества;

– музыкальный язык опер *semiseria* опирается на выразительные средства чувствительного стиля;

– характерной чертой поэтики *semiseria* стало обращение к топосу пасторальности, определившее особенности синтеза выразительных средств: поэтических, музыкальных (мелодических, ритмических, оркестровых), сценографических (декораций и костюмов);

– оперы *semiseria* явились репрезентантом запросов, идей и настроений новой буржуазной аудитории первой трети XIX века, отразив веяния наступающей романтической эпохи.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность исследования обусловлена опорой на фундаментальные музыковедческие труды, апробированные методы исследования, нотные тексты и тексты либретто. Основные положения исследования отражены в шести публикациях, включающих четыре статьи в изданиях, включенных в Перечень ВАК МОиН РФ. Результаты исследования обсуждались в рамках международных научных конференций «Русско-испанские музыкальные диалоги» («Келдышевские чтения-2011», ГИИ, г. Москва), «Русско-французские музыкальные диалоги» («Келдышевские чтения-2012», ГИИ, г. Москва), «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, г. Москва). Материалы диссертации были использованы в курсах повышения квалификации для преподавателей теоретических, вокальных и дирижерско-хоровых дисциплин ДМШ и ДШИ МО, ССУЗов и ВУЗов Свердловской области (2012, 2013) и в лекциях, прочитанных в Московском педагогическом государственном университете и Российской академии музыки им. Гнесиных (2011-2013).

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Материалы и выводы исследования могут быть учтены в научных работах по истории музыки и музыкального театра. Материалы и результаты данного исследования могут быть использованы в вузовских учебных курсах истории зарубежной музыки и послужить богатым источником информации в исполнительской практике.

Структура предлагаемого исследования включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы и два Приложения, содержащих таблицу опер *semiseria*, написанных в Европе в период с 1798 по 1859 год, и тексты оперных либретто.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается тема и аспекты рассмотрения главной проблемы, определяются цели и задачи исследования; большое внимание уделено обзору научной

литературы, посвященной жанру оперы *semiseria* в западном и отечественном музыкознании, а также трактовке термина *opera semiseria/ dramma semiserio* в XIX-XXI вв.

Глава 1. Предпосылки возникновения жанра

Первая глава, состоящая из двух параграфов, посвящена выявлению итальянских и французских истоков жанра.

1.1. Итальянские истоки жанра. В тексте первого параграфа рассматриваются итальянские оперы различных жанров, считающихся предвестниками появления оперы *semiseria*. Среди этих жанров:

– *dramma eroicomico* (букв. героико-комическая опера) – разновидность итальянской комической оперы, в сюжетах которой главным героем был известный исторический персонаж, представленный с комедийной стороны (оперы «Странствующий рыцарь» Т. Траэтта, 1784, «Роланд Паладин» Й. Гайдна, 1782, «Король Теодор в Венеции» Дж. Паизиелло, 1784). Известно об устойчивой терминологической связи обозначений *opera semiseria* и *dramma eroicomico*: ряд опер, обозначенных для премьеры как «*dramma eroicomico*», в дальнейших изданиях или постановках получал подзаголовок «*dramma semiserio*». Тем не менее, как выяснил Якобсхаген, оба жанра существенно различались, прежде всего, соотношением серьезных и комических элементов: в *dramma eroicomico* эти элементы по количеству музыкальных номеров и в драматургическом отношении равноправны, в операх *semiseria* преимущественно серьезный характер действия дополняется введением отдельных комических элементов. Кроме того, для *dramma eroicomico* было характерным пародирование элементов оперы *seria*, тогда как в операх *semiseria* такое свойство не обнаруживается.

– *dramma tragicomico* – распространенное обозначение для опер смешанного характера и произведений, в которых в разных соотношениях соединялись элементы героической и комической сфер («Аксур, царь Ормуза» А. Сальери, 1788). В справочной литературе (единичное упоминание у Бальтазара) указывается, что термин использовался как альтернативный подзаголовок для опер *semiseria*. В конце XVIII века этим термином (как и термином *dramma semiserio* в начале XIX в.) вуалировались различные оперные эксперименты: им часто обозначались оперы, происходящие из традиции французской буржуазной драмы и бытовой трагедии (где комические герои были представлены в серьезном и трагическом действии), а также буржуазной драмы с оттенком мрачности и ужаса (напр., «Одинокие» Й. Вейгля, 1797).

– *farsa* (а также *dramma sentimentale*, *dramma di sentimento* или *farsa sentimentale*) – одноактные итальянские оперы, получившие распространение в Венеции. Они считаются отправной точкой для возникновения венецианских опер *semiseria* (Якобсхаген),

подтверждением чему стали появившиеся примерно с 1805 года в разных венецианских театрах многочисленные *drammi sentimentali* (а также *melodrammi semiserie*), которые по структуре являлись одноактными *farsa*, а по типу сюжетного конфликта и его трактовке соответствовали операм *semiserie* («Элиза» Майра, 1804, «Аделина» Дженерали, 1810, и «Счастливый обман» Россини, 1812). Появление уже двухактных *drammi sentimentali* к началу 1820-х годов рассматривается исследователями как утверждение оперы *semiserie* в качестве самостоятельного оперного жанра.

– комические оперы сентиментального направления («Мнимая неверность» Д. Чимарозы, 1779, а также *drammi giocosi* «Чеккина, или Добрая дочка» Н. Пиччинни, 1760, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, 1787) – рассматриваются сегодня лишь как возможные и отдаленные предшественники опер *semiserie*. Несмотря на ряд сходств в названных *drammi giocosi* с произведениями жанра оперы *semiserie* (общая канва сюжетов, морализаторский тон, черты сентиментализма в либретто и музыке), исследователи отказывают *dramma giocoso* в родстве с оперой *semiserie*, так как *drammi giocosi* конца XVIII века «принципиально комические оперы с серьезными элементами, с амплуа из разных стилей, тогда как в *semiserie* юмор является случайным элементом, а в основе *semiserie* лежит потенциально трагическая история»⁸. В целом, в этих операх прослеживается не движение в сторону появления нового жанра (или даже его создания, на что претендовал Дж. Б. Лоренци в предисловии к либретто «Мнимой неверности»), а скорее тенденция к «обуржуазиванию» («*embourgeoisement*», по выражению Д. Кимбелла) оперы *buffa*.

Таким образом, историческими предшественниками оперы *semiserie* в итальянском оперном театре явились оперы второй половины и конца XVIII века, так называемые оперы «*mezzo carattere*» («смешанного характера»): в большей степени *farsa*, *dramma sentimentale*, некоторые комические оперы сентиментального направления и лишь отчасти (как эквивалентные обозначения) *dramma tragicomico* и *dramma eroicomico*.

1.2. Французские истоки жанра. Во втором параграфе прослеживается связь опер *semiserie* с жанрами французского музыкального и драматического театров: *opéra comique* (*comédie larmoyante* и оперы спасения) и мелодрамы.

Одним из основных истоков оперы *semiserie* в большинстве современных авторитетных исследований и справочных изданиях указывается французская **слезная комедия** (*comédie larmoyante*) – разновидность французской комической оперы второй половины XVIII века. Среди наиболее ярких примеров слезных комедий – оперы «Люсиль», «Сильвен», «Избранница из Саланси» А. Гретри и опера «Нина, безумная от любви» Н. Далеярака. Эти и другие слезные комедии имели невероятную популярность как во Франции, так и за

⁸ Jacobshagen A. Opera semiserie. S. 15-16.

рубежом, где появлялись адаптации французских образцов и оригинальные произведения местных композиторов (например, знаменитая «Нина» Паизиелло, которую нередко называют самым ранним образцом оперы *semiseria*, – адаптация одноименной оперы Далеярака). Укажем некоторые характерные черты, унаследованные оперой *semiseria* от французских слезных комедий:

- типы и система амплуа (пара добродетельных героев-возлюбленных, благородный отец, злодей-тиран), центральное место в которой занимают чувствительные (иногда до болезненности) главные героини – юные девушки или самоотверженные жены (по типу Сесили из «Избранницы из Саланси» и Елены из «Сильвена»); их социальное происхождение (главные герои – крестьяне или мелкие буржуа, отрицательный персонаж – титулованный аристократ);

- характерный сюжет, который можно свести к следующему: пара молодых влюбленных противостоит злодею-тирану, который различными способами пытается подчинить волю молодой героини себе, но в итоге терпит крах;

- сюжетные мотивы, связанные с темами добродетели и долга (концентрируются в финале); а также мотив случая, полностью меняющий ход действия на противоположный;

- финал в традиции *lieto fine* – счастливой развязки, наступающий в тот кульминационный момент, когда героя ожидает неминуемая гибель или иная опасность;

- трогательные и сентиментально-патетические сцены (в том числе с участием хора), оформленные с помощью особых музыкальных средств (чувствительный стиль в музыке, по Ю. Антиповой).

Другим истоком оперы *semiseria* обычно указываются **оперы спасения и ужаса** (*pièce de sauvetage*) – французские оперы революционной эпохи. Оперы спасения фактически сыграли решающую роль в рождении жанра оперы *semiseria*, так как оперы, которые принято относить к ранним образцам жанра, как раз и являются адаптациями опер спасения: опера «Камилла» Ф. Паэра (1799) написана по образцу одноименной оперы Н. Далеярака, опера «Два дня» И. С. Майра (1801) – адаптация одноименной оперы Л. Керубини. Неслучайно поэтому, что сам термин «*opera semiseria*» в некоторых справочных изданиях и статьях рассматривается как итальянский эквивалент постреволюционных опер спасения (Дж. Бадден).

Итальянские либреттисты, подготавливая переводы французских текстов опер спасения, часто сохраняли структуру действий и порядок номеров опер-первоисточников, характеристику места действия, распределение персонажей в ансамблях, оставляли в тех же моментах действий драматургическое положение кульминации. Изменениям подвергались разговорные диалоги, типичные для французской сцены, которые заменялись на речитативы

сессо, а также устранялись революционные мотивы. Вместо них либреттисты старались подчеркнуть в своих текстах сентиментальные моменты и часто заметно увеличивали число комических сцен.

Композиторы же, работая над созданием музыки на новые тексты, с одной стороны, заимствовали наиболее удачные музыкальные приемы из самих французских опер (а в некоторых случаях буквально следовали образцу), с другой стороны, в трактовке оперных форм опирались на типично итальянскую мелодику и старались придерживаться новых тенденций в итальянской опере (например, следование в сольных и ансамблевых номерах новой формальной структуре – *la solita forma*).

Еще одним истоком опер *semiseria* называют **мелодраму**, жанр драматического театра, в котором продолжали развиваться сюжетные мотивы и ситуации сошедших со сцены опер спасения. Начиная с конца 1810-х годов большинство сюжетов опер *semiseria* основывалось на французских мелодрамах: например, либретто «Сороки-воровки» написано Джованни Герардини для оперы Дж. Россини по пьесе Л.-Ш. Кенье и д'Обиньи, либретто «Маргариты Анжуйской» Феличе Романи для оперы Дж. Мейербергера – по пьесе создателя жанра мелодрамы – Р.-Ш. Г. Де Пиксерекура.

В либретто опер *semiseria* нашли отражение основные принципы драматургии мелодрамы (сформулированные в отечественном литературоведении С. Балухатым): принцип морализма, заключающийся в морализующей трактовке сюжета мелодрамы, ее фабульных линий и персонажных интриг; и принцип контраста, основанный на противопоставлении и смене разнокачественных материалов во всех частях строения пьес.

Кроме того, типы амплуа, пришедшие из слезной комедии в оперу *semiseria*, под воздействием мелодрамы получили ряд новых характеристик, а сама система амплуа дополнилась комическим персонажем, как правило, единственным в пьесе. И в мелодраме, и в опере *semiseria* в качестве места действия выбираются экзотические места, необычные для той городской среды, где жила зрительская аудитория. Из мотивов, «перекочевавших» из мелодрамы в оперу *semiseria*, можно выделить мотив тюремного заточения главной героини, а также мотив тайны. Однако же антиклерикальная направленность французских мелодрам не получила развития в операх *semiseria*, так как мощная религиозная традиция в Италии удерживала свои позиции несмотря на все события итальянской истории XIX века. Под определяющим воздействием мелодрамы к началу 1830 года сами обозначения *opera semiseria* или *dramma semiserio* начинают исчезать, а вместо них предпочтение отдается однократному обозначению *melodramma* без дополнительных комментариев.

По мнению Э. Сеничи, влияние французской мелодрамы отразилось не только в завершении формирования драматургии и ассортимента средств оперы *semiseria*, но также и

на идеологическом значении жанра. Здесь отмечается парадокс: оба жанра при драматургических инновациях выражали консервативное мировосприятие Реставрации, поддерживали социальное примирение и нравственный идеализм, были скорее не «мироотображающими», а «миросозидательными» жанрами (по выражению Т. Вознесенской).

Таким образом, появление жанра оперы *semiseria* в наибольшей степени связано с адаптацией на итальянской оперной сцене новых тенденций французской театральной драматургии.

Глава 2. Формирование и развитие жанра

Во **Второй главе**, состоящей из трех параграфов, описывается история становления жанра.

2.1. Формирование поэтики либретто в операх *semiseria* Ф. Паэра и И. С. Майра.

Первый параграф посвящен краткому обзору опер *semiseria* Ф. Паэра и Дж. С. Майра и рассмотрению драматургических особенностей их либретто.

Первые оперы *semiseria* начинают появляться на рубеже XVIII-XIX веков в творчестве Фердинандо Паэра и Иоганна Симона Майра – наиболее значимых фигур этого периода, роль которых в истории итальянской оперы традиционно определяется как «мост» между XVIII веком и поколением Россини, Доницетти и Беллини. В операх *semiseria* Паэра и Майра, написанных в течение первых двух десятилетий XIX в. (с 1799 по 1814 г.), происходило формирование поэтики либретто жанра. Этот период можно обозначить как ранний этап существования жанра.

Большая часть опер *semiseria* Паэра и Майра представляет собой адаптации французских опер спасения и сюжетов популярных литературных произведений («Камилла», «Сарджино», «Леонора», «Аньезе» Паэра, «Два дня», «Лодоиска», «Элиза, или Гора Сен-Бернар», «Супружеская любовь», «Любовь сына», «Две герцогини, или Охота на волков», «Елена» Майра), другие же написаны на оригинальные тексты итальянских либреттистов («Гризельда», «Джиневра из Альмьери», «Изгнанники из Флоренции» Паэра, «Безудержная любовь», «Скала Фрауэнштайн» Майра).

Большинство либретто ранних опер *semiseria* строились на любовных или семейных коллизиях, в основе которых лежали современные проблемы общества и семьи: например, власть и давление отца («Аньезе», «Элиза»), проблемы внебрачных детей и неверности супругов, насилие в семье («Камилла», «Гризельда»), социальное неравенство и дезертирство («Любовь сына»). Эти проблемы трактовались как несправедливость, нарушающая мирную счастливую жизнь героев; в финале все противоречия устранялись, и гармония восстанавливалась. Кроме того, эти проблемы показывались не в трагедийном, а в

сентиментальном плане. Тем не менее, современники (например, Стендаль, К. Риторни) относились негативно к репрезентации актуальных общественных проблем в этих операх, ссылаясь на то, что похожие на современных людей персонажи не могут быть правдоподобны, разговаривая и проживая свою жизнь в пении (Риторни).

В сюжетах большинства ранних опер *semiseria* эксплуатировался образ «девы в беде» (*damsel in distress*) – страдающей от ужасного злодея молодой и невинной девушки. Вокруг «девы в беде» группировались другие персонажи: тиран (как маркиз в «Гризельде», Дурлинский в «Лодоиске», Пизарро и Мороски в «Супружеской любви»), герой-возлюбленный (как Эдоардо в «Изгнанниках из Флоренции», Флореский в «Лодоиске», Константин в «Елене»), слуга (как Кола в «Камилле», Жермано в «Элизе», Джанни в «Изгнанниках»).

Присутствие в сюжете «девы в беде» определяло и все *развитие действия*: беспомощная, слабая и невинная героиня, *терзаемая* тираном, *ожидает* своего героя-возлюбленного, а значит *спасения*. Какие бы трагические события и несчастья не постигли героев, обязательным окончанием опер *semiseria* был *lieto fine*. Характерное развертывание сюжета опиралось на повторяющиеся и кочующие из оперы в оперу мотивы и ситуации (принуждение добродетели, «чудесное» спасение и т. п.).

Важной особенностью ранних либретто было внимание их авторов к характеристике действия. В качестве места действия в большинстве опер главенствовала мрачная готика: подземелья, тюрьмы, разрушенные замки, дома умалишенных и прочие «готические» территории.

Таким образом, уже в первое десятилетие XIX века сформировались основные черты либретто опер *semiseria*, в числе которых фабульная канва, типы конфликтов, система персонажей, внимание к месту действия и сценическому колориту.

2.2. На пути к музыкальной поэтике жанра: эксперименты Ф. Паэра и И. С. Майра в контексте новейших тенденций развития музыкального театра. В центре второго параграфа – музыкальная характеристика ранних опер *semiseria*: «Камиллы» Паэра и «Элизы» Майра.

Партитуры ранних опер *semiseria*, ввиду отсутствия строгого жанрового канона, становились для композиторов благодатной почвой, на которой можно было опробовать новые музыкально-стилистические средства и композиционные приемы. Так, на примере номеров из оперы «**Камилла**» Паэра демонстрируются новейшие тенденции в области музыкальных структур, а именно апробация ранних вариантов *la solita forma* в итальянской опере.

Форма финала в «Камилле» представляет собой один из удачных ранних образцов *la*

solita forma. Отказываясь от образца финала из оперы-первоисточника Далеирака, Паэр преобразовывает всю сцену в согласии с моделью итальянских «цепных финалов». Однако сама форма этого «цепного финала» имеет у него уже очертания четырехчастной композиции, отражающей закономерности *la solita forma*. Черты новой формы обнаруживаются также в дуэте Лоредано и Кола из II действия и арии Камиллы из III действия. В дуэте они проявляются не только в определенной последовательности разделов и характерных темповых контрастах, но и в самом музыкальном языке; структура же арии Камиллы представляет собой некий промежуточный вариант между рондó-арией и *la solita forma* (еще не *la solita forma*, но уже и не рондó-ария).

Подчеркнем, что наиболее ранние законченные образцы *la solita forma* в самом творчестве Паэра появляются именно в операх *semiseria*: кроме «Камиллы» они обнаруживаются в «Гризельде», «Сарджино», «Аньезе».

На примере оперы «Элиза» Майра выявляются стремления композиторов выразить в музыке нюансы места действия, что связано с введением заимствованного из французской оперы приема *couleur locale* в итальянскую оперу. Так, Майр в своей опере «Элиза, или Гора Сен-Бернар» в стремлении показать «горный колорит» в музыке опирается на удачный опыт Керубини в одноименной опере.

Повторяя за Керубини некоторые композиционные приемы в номерах, представляющих атмосферу действия (интродукция оперы, хор савояров и др.), Майр, тем не менее, игнорирует главные приемы Керубини, создающие у зрителей эффект присутствия в Альпах. Керубини использует для этого цитирование *ranz des vaches* (коровьи рансы, одна из традиционных швейцарских мелодий, которые исполняли альпийские пастухи) и прием *come-da-lontano* («как бы издалека»). Майр же предпочитает наигрышам *ranz des vaches* мелодии в народном духе, а пространственному эффекту *come-da-lontano* – прием эха.

Кроме того, в опере Керубини горы предстают враждебной средой для героев, музыка в сценах характеристики горной местности имеет серьезный и даже трагический характер. В опере же Майра подобные сцены подчинены чувствительности и идиллическому настроению, чрезвычайно близкому тону Руссо и его трактовке горного пейзажа, представленной в «Юлии, или Новой Элоизе». То есть Майр, приближаясь к пасторали, отказывается от подлинного «горного» колорита, точно характеризующего местность.

Музыкальное воплощение местного колорита в «Элизе» было важнейшим завоеванием Майра и, в сущности, «открыло дорогу» использованию этого приема в различных жанровых сферах. Однако, до 1820-х годов выражение местного колорита в музыке, в целом, для итальянской оперы не характерно. В начале же XIX века в Италии новый прием, пришедший из французской оперы и способствовавший приданию музыке исторической или

национальной характерности, мог быть возможен только в наиболее «открытом» всему новому жанровом пространстве опер *semiseria*.

2.3. Оперы *semiseria* Россини и формирование жанрового канона. Третий параграф посвящен обзору опер *semiseria* Дж. Россини и выявлению особой роли «Сороки-воровки» в формировании жанрового канона оперы *semiseria*.

Несмотря на сходство многих параметров либретто, с точки зрения музыкальной композиции (выбора оперных форм, структуры действий, стилистики музыкального языка) все оперы *semiseria* 1800-1810-х годов выглядят очень разнолико. Примером тому могут служить не только оперы Паэра и Майра, но и оперы *semiseria* Россини: «Счастливый обман» (1812), сочиненная Россини для венецианского театра Сан-Мозе, «специализирующегося» на фарсах, представляет собой одноактную оперу (*farsa*), а «Торвальдо и Дорлиско» (1815) и «Матильда ди Шабран» (1821) написаны для консервативной римской публики и являются, по сути, адаптациями французских опер революционного десятилетия.

Из всех опер *semiseria* Россини «выстрелила» лишь «Сорока-воровка» (1817): эта опера, написанная по заказу миланского театра «Ла Скала» по популярной пьесе с сюжетом из современной жизни, сыграла решающую роль в формировании жанрового канона оперы *semiseria* и мгновенно стала «классикой жанра». К числу особенных свойств, выделявших «Сороку-воровку» на фоне остальных современниц-опер *semiseria*, можно отнести гармоничную двухактную структуру с логически выстроенной (и оправданной сюжетом) последовательностью номеров, а также яркие музыкальные характеристики персонажей, трактовку их амплуа и отношений между ними.

Формирование жанрового канона оперы *semiseria* завершилось с торжественным шествием по европейским странам «Сороки-воровки». К началу 1820-х годов в операх *semiseria* стабилизировалась структура опер, определилась типичная последовательность номеров, откристаллизовались оперные формы и укрепились музыкальные трактовки амплуа – с этого времени жизнь жанра перешла в зрелую фазу.

Глава 3. Поэтика жанра в творчестве В. Беллини и Г. Доницетти

В Третьей главе, состоящей из трех параграфов, рассматривается поэтика жанра оперы *semiseria* на материале опер *semiseria* В. Беллини («Адельсон и Сальвини», «Сомнамбула») и Г. Доницетти («Цыганка», «Кьяра и Серафина, или Пират», «Эмилия Ливерпульская», «Алина, королева Голконды», «Джанни из Калэ», «Франческа ди Фуа», «Безумный на острове Сан-Доминго», «Торквато Тассо», «Линда ди Шамуни»).

3.1. Оперы *semiseria* В. Беллини и Г. Доницетти: общая характеристика. В первом параграфе представлены краткие сведения об операх *semiseria* Беллини и Доницетти,

приводятся истории их создания и сценической судьбы, отмечаются их некоторые особенности.

3.2. Поэтика либретто. Во втором параграфе описывается поэтика либретто: выявляются типы конфликтов, система амплуа, сюжетные мотивы и ситуации опер *semiseria*.

Типы конфликтов. Большинство сюжетов опер *semiseria* Беллини и Доницетти строятся на любовном конфликте. Обычно он представлен традиционным любовным треугольником, в котором паре возлюбленных (герою и героине) противостоит соперник, как, например, в операх «Адельсон и Сальвини», «Сомнамбула», «Алина», «Кьяра и Серафина», «Джанни из Калэ», «Линда ди Шамуни».

В нескольких операх представлен семейный конфликт, также характерный для опер *semiseria*. Можно выделить как минимум два типа семейного конфликта, встречающихся в сюжетах опер *semiseria* у Беллини и Доницетти. Первый тип (возможно происходящий от «Нины» Карпани-Паизиелло и «Аньезе» Буановольи-Паэра) выражает противостояние возлюбленной пары и отца (родственника) героини, который считает, что возлюбленный дочери ее не достоин, и подготовил для нее лучшую партию (как в «Цыганке», «Торквато Тассо» и «Эмилии Ливерпульской»). Второй тип семейного конфликта (возможно происходящий от ранних образцов опер *semiseria* вроде «Камиллы») выражает разногласия между супругами и здесь не обязательно присутствие соперника (он может остаться «в прошлом» героев). На этом типе конфликта строится сюжет «Безумного на острове Сан-Доминго» и «Франчески ди Фуа».

В некоторых операх семейный и любовный конфликты объединяются, что наблюдается в «Линде ди Шамуни», «Джанни из Калэ», «Торквато Тассо», «Эмилии Ливерпульской».

Система амплуа. В сюжетах большинства либретто опер *semiseria* присутствует квинтет персонажей: героиня, герой, тиран, благородный отец и слуга-комик.

Главная героиня (обычно сопрано) в операх *semiseria* часто молодая и добродетельная девушка, ее образ представляет собой соединение всех положительных девичьих качеств: добродетели, чистоты, простодушия, преданности семье и верности в любви, набожности (например, Нелли из «Адельсона и Сальвини», Амина из «Сомнамбулы», Линда из «Линды ди Шамуни»). Важным моментом в характеристике было социальное происхождение героинь (крестьянки и горожанки, реже аристократки) и их статус (юные девушки-невесты либо жены, по каким-либо причинам несчастные в замужестве).

Амплуа злодея-тирана (обычно бас, реже тенор) чаще всего представлено в сюжетах либретто, в центре которых любовный конфликт (Дон Фернандо из «Кьяры и Серафины», Сеид из «Алины, королевы Голконды», маркиз де Буафлери из «Линды ди Шамуни»). Главная его цель – жениться на героине (или подчинить ее себе), а также овладеть

богатствами семьи героини, занять их место в обществе. По социальному происхождению он является аристократом и имеет какой-нибудь дворянский титул (граф, герцог, маркиз). Обязательным моментом является победа героини и героя над злодеем-тираном, его наказание, нередко злодей раскаивается, и его в итоге прощают.

Амплуа *героя* (обычно тенор), возлюбленного героини (жениха или мужа), присутствует во всех операх *semiseria*. Они, как правило, благородные и честные, отважные и храбрые, искренне любят героиню и хранят им верность. В операх с любовным сюжетным конфликтом их главный интерес сосредоточен в спасении возлюбленной и женитьбе на ней, однако, они часто имеют весьма ограниченный набор действий и находятся будто бы «на вторых ролях». В операх с семейным конфликтом иная трактовка амплуа: важнейшей характеристикой является нравственная трансформация героя. Например, Федерико («Эмилия Ливерпульская») из коварного соблазнителя и предателя превращается в честного и добродетельного возлюбленного, а безумец Карденио («Безумный на острове Сан-Доминго») вновь обретает рассудок, его гнев по отношению к жене сменяется нежностью и лаской.

Наличие амплуа *отца* (баритон или высокий бас) также является устойчивой характеристикой либретто опер *semiseria*. В большинстве опер отец главной героини представлен как изгой общества (Клаудио из «Эмилии Ливерпульской», Дон Альваро из «Кьяры и Серафины», Антонио из «Линды ди Шамуни»), однако его образ обычно наделяется благородными качествами: великодушием, честностью и добродетелью. Наиболее частым сюжетным мотивом, связанным с амплуа отца, является его возвращение издалека, внезапное появление в родных местах.

Комические персонажи (буффонный бас) в операх *semiseria* обычно представлены низкородными слугами (Папаччоне в «Цыганке» и др.) или представителями высших сословий (Дон Ромуальдо в «Эмилии Ливерпульской», Дон Герардо из «Торквато Тассо»). Комические персонажи в операх *semiseria* не являются своими «копиями» из опер *buffa*: комические слуги вовсе не проворные и ловкие плуты, комические аристократы вовсе не так коварны и совсем не глупы.

Кроме этого квинтета персонажей, важнейшую драматургическую функцию в операх *semiseria* выполняет хор, выступающий во многих сценах (в основном, интродукциях и финалах) как коллективный персонаж-резонер.

Сюжетные мотивы и ситуации. Обязательным для либретто опер *semiseria* был комплекс мотивов и ситуаций, связанных с угнетением добродетели: мотив принуждения к браку; мотивы клеветы, оскорбления (унижения) чести и добродетели, ситуации похищения и тюремного заточения. Кроме того, для либретто опер *semiseria* характерны мотивы случая

(«чудесное» спасение); мотивы тайны; религиозные мотивы; а также сентиментальные мотивы, которые находят отражение в ситуациях трогательных встреч родственников и свиданий возлюбленных.

Couleur locale. Характеристика места действия опер *semiseria* традиционно получала выражение в сценических ремарках либретто (а в самих спектаклях, соответственно, в декорациях и костюмах) и текстах хоровых сцен, именах и внешнем виде персонажей. В качестве мест действия в операх *semiseria* Беллини и Доницетти чаще всего выступали экзотические места: страны иберийского полуострова, Великобритании, необычные далекие земли (остров Сан-Доминго, султанат Голконда в Центральной Индии), а также альпийские деревни и горы, ставшие наиболее популярным локусом. Так, горный пейзаж появляется даже в тех операх, действие которых происходит принципиально не в альпийской местности, например, в «Эмилии Ливерпульской», в «Алине, королеве Голконды» и «Безумном на острове Сан-Доминго». К тому же, описания горного пейзажа в этих операх представлены исключительно в пасторальном и идиллическом тоне. Так, этот альпийский пасторальный ландшафт является воплощением на оперной сцене руссоистской концепции Альп как современной Аркадии, представленной в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза».

3.3. Общие принципы музыкальной поэтики жанра. Третий параграф посвящен анализу драматургических и композиционных закономерностей в операх *semiseria*, здесь же прослеживаются принципы использования музыкальных форм в сольных и ансамблевых номерах и выявляются особенности музыкального языка опер *semiseria*.

Драматургия и принципы воплощения конфликта. Большинство опер *semiseria* написаны в двух актах (намного реже встречаются трехактные оперы *semiseria*). Каждый акт этой двухактной структуры выполнял свою функцию в развертывании драматического конфликта. В первом действии двухактных опер *semiseria* (и в первых двух действиях трехактных) сосредотачиваются: экспозиция (представлена интродукциями, первыми ариями и иногда ансамблями главных персонажей), завязка конфликта (часто необычное событие, нарушающее привычный для героев мир: буря, появление нового персонажа; представлена различными сольными и ансамблевыми номерами), а также высший пункт (центральный финал). Развертывание конфликта во втором акте (или третьем – в трехактных операх) основано на «падающем действии» (представлено различными номерами, обычно с участием любых персонажей, только не главной героини), а развязка драмы и эпилог происходит обычно в последней сцене (финал, часто – арии главных героинь).

Трактовка оперных форм. В композиционной структуре рассмотренных опер *semiseria* есть определенные закономерности в последовательности сцен и участия в них персонажей одного амплуа. Такими сценами являются интродукции, с которыми

непосредственно связаны следующие за ними арии главных героинь; сцены свиданий счастливых возлюбленных (любовные дуэты), дуэты комических персонажей с главной героиней, дуэты главных героинь с их отцами, а также номера, где участвуют все персонажи – центральные финалы и заключительные сцены оперы.

Так, первые арии главных героинь обычно написаны в *la solita forma*, некоторые из них имеют ряд сходств в текстах и музыкальном материале. Например, тексты *cabaletti* в ариях Амины («Сомнамбула»), Линды («Линда ди Шамуни») и Эмилии (Эмилия Ливерпульская) очень похожи: все героини воспевают чувства, переполняющие их трепещущие сердца – любовь, счастье, радость. В сходном ключе решены и сами темы, в их основе – стаккатное движение восьмыми и шестнадцатыми и широкие скачки в мелодии.

В ряде опер *semiseria* Доницетти есть дуэты отцов и дочерей (главных героинь), продолжающие оперную традицию трогательных встреч этих амплуа, идущую от «Аньезе». Эти дуэты написаны в согласии с традицией в типичной дуэтной форме (*la solita forma*) и имеют ряд характерных особенностей: в протяженном разделе *tempo d'attacco* обычно происходила неожиданная встреча героев и их узнавание; в *cantabile* обычно концентрировались мотивы, связанные с чувством нежной отцовской любви и/или с тревогой дочери о судьбе отца; для краткого раздела *tempo di mezzo* были характерны внезапные эмоциональные всплески: бурная радость, отчаяние, гнев; *cabaletta* же часто исполнена индивидуальными чертами (при четком следовании формальным требованиям построения музыкального материала), обусловленными особенностями сюжета и драматургическим планом действия.

Особое положение среди ансамблевых номеров в операх *semiseria* занимали также дуэты главной героини (*prima donna*) и комического персонажа (*basso buffo*). Характерным моментом таких дуэтов было противопоставление настроений и состояний двух персонажей – страдающей и угнетенной героини и ловкого и веселого *basso buffo*, что выражалось в соединении в дуэте элементов противоположных стилей: высокого «трагедийного» и низкого «буффонного». Эта особенность обычно реализуется в музыкальном материале *cantabile* и/или *cabaletta* в чередовании двух тем, контрастных не только в плане вокальной речи персонажей, но и в смене темпа, тональности или лада, изменении фактуры, усилении и ослаблении оркестровой плотности и звучности.

Сцены свиданий возлюбленных, а также интродукции и финалы действий в операх *semiseria* ни в структурном отношении, ни в плане музыкального языка не имели ярких особенностей, характерных для данного жанра, и в целом, писались в согласии с оперной традицией того времени (так, например, финальные сцены в большинстве опер *semiseria* – арии (*rondó*) главных героинь; интродукции – сцены с хором, в которых показана общая

атмосфера действия).

Особенности музыкального языка. Чувствительный стиль. Сентиментальные мотивы и ситуации, вызывающие у зрителей слезы и сочувствие к персонажам, были обязательным моментом всех либретто опер *semiseria* и нашли выражение не только в текстах речей чувствительных героев и различных текстовых ремарках, но и в музыке опер с помощью средств так называемого чувствительного стиля. По определению Ю. Антиповой, этот «итало-французский вокальный стиль», появившийся во французской опере XVIII века, представлял собой «качественно новый тип простой, но выразительной и душевной лирики, которая сочетает черты народно-жанровой манеры пения с оборотами изысканно-утонченного "благородного стиля"»⁹. Преодолев рубеж веков, этот стиль, обогатившийся новыми качествами (безусловно связанными с расцветом стиля *brillante*), был все еще весьма популярен и легко узнаваем для публики.

Беллини и Доницетти обычно обращались к нему для характеристики своих чувствительных персонажей (романс Нелли из «Адельсона и Сальвини», дуэт Эмилии и Клаудио из «Эмилии Ливерпульской», дуэт Тассо и Элеоноры из «Торквато Тассо»), но наибольшим его сосредоточением отличаются сцены безумия из опер *semiseria* – сцены наивысшего эмоционального напряжения и без того чересчур чувствительных героев. Так, в сценах безумия из «Линды ди Шамуни» и «Безумного на острове Сан-Доминго», а также в финальной сцене со спящей Аминой из «Сомнамбулы» используется богатая палитра средств чувствительного стиля: в мелодике – поступенное нисходящее движение, мотивы вздоха, разрывы фраз, обильные украшения, острые «щемящие» хроматизмы, вуалирование неквадратной метроритмической структуры, рождающее ощущение свободы и раскрепощенности изливаемого героями чувства; в ладо-гармонической сфере – преобладание минора, использование неаполитанского секстаккорда; включение мотивов-реминисценций; прописывание нюансов исполнения; умеренные темпы и др.

Couleur locale и пастораль. Атмосфера действия в большинстве опер *semiseria* воссоздается только в либретто, с помощью же музыкальных средств характеристика места действия практически не воплощалась, что наблюдается, например, в «Адельсоне и Сальвини» Беллини или «Цыганке» и в других операх Доницетти. Исключение составляют оперы *semiseria*, действие которых разворачивается на фоне горного пейзажа, – в них местный колорит получает и музыкальное воплощение. В этих операх горный пейзаж выражен в музыке опер с помощью средств, типичных для пасторальной музыки, что полностью соответствует пасторальному духу либретто этих опер. Так, композиторы

⁹ Антипова Ю. В. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века: дис... канд. иск. Новосибирск, 2005. С. 58.

используют характерный круг тональностей (*G-dur*, *A-dur*, *F-dur*) и тембры, типичные для «пастушеской» музыки – флейты, гобоя, кларнета (вступление к опере «Сомнамбула» и хор «Нет в Швейцарии цветка» из интродукции, сцена в садах Прованса из II акта «Алины, королевы Голкондской»); обращаются к пространственно-изобразительным топосам (прием эха – вступление к «Сомнамбуле», вступление к хору интродукции в «Эмилии», прием *come-da-lontano* в хоровом номере первой сцены из «Линды ди Шамуни»); в операх присутствуют сцены грозы и «сюжетный» топос грозы (в «Кьяре и Серафине», «Эмилии Ливерпульской», «Безумном на острове Сан-Доминго»). Большинство хоровых номеров из упомянутых опер написаны в размере 6/8, часть их – в ритме сицилианы. Музыкальный материал этих номеров изложен в трио-фактуре, для верхних голосов характерно связанное мелодическое движение параллельными терциями, в аккомпанементе часто используется протянутый «волыночный» бурдон и квинтовые басы.

Тем не менее, за этой музыкальной пасторальностью опер *semiseria* нередко просматривалась реальная география, несовпадающая однако с обозначенным в тексте либретто месте и даже противоречащая ему. Так, подлинным «местным колоритом» в ряде знаковых операх *semiseria* («Сомнамбуле», «Безумном», «Линде», «Эмилии» и др.), скрывающимся под маской альпийской пасторали, выступила реальная и/или идеализированная итальянская действительность. Например, реальное место действия оперы «Сомнамбула» (исходя из различных деталей партитуры, текстовых ремарок, мелодики номеров) для исследователей представляется разным: для Сеничи – Ломбардия, а для Пастуры и Деграда – Сицилия, однако же все видят в родной деревне Амины и Эльвино Италию. М. Дизи посвятил характеристике местного колорита в «Безумном на острове Сан-Доминго» обстоятельную статью и конкретизировал в ней место действия оперы – современный Доницетти Неаполь. Кроме того, пасторальный колорит часто соединяется с особой религиозной атмосферой, свойственной, в целом, итальянской культуре, что отражает реалии итальянской жизни и опять же выводит Италию в качестве главного места действия в названных выше операх.

Средства пасторальной поэзии и музыки нейтрализовывали в операх *semiseria* проблему правдоподобия и серьезного представления на сцене современного городского общества, которая постоянно отмечалась в операх данного жанра и негативно оценивалась критиками того времени. Репрезентация современных общественных, социальных и политических проблем в операх (брака, семьи, дезертирства, городских нищих и т. д.), по мнению Сеничи и Дизи, была возможна в операх *semiseria* благодаря пасторали – удалению этих современных персонажей в буколическую идиллию, что имело эффект дистанцирования и устраняло проблему правдоподобия. Таким образом, пастораль была

обязательным условием, своеобразной конвенцией либреттистов и композиторов со зрителями и критиками, позволяющим жанру существовать: пастораль как некая приятная глазу рама, покрывала собою то, что публика не желала видеть на сцене. Как только опера *semiseria* сняла свою «маску» пасторали, «впустив» в музыкальный язык интонации современных бытовых танцев и песен (а также трагический финал), интерес к жанру начал угасать, а сам жанр трансформировался в бытовую драму.

Заключение

История жанра оперы *semiseria* в европейском оперном театре охватывает полувековой период: примерно с 1800-х по 1850-е годы.

Господство французского вкуса, установившееся в Италии после революции и во время наполеоновских войн, способствовало влиянию на итальянскую оперную продукцию системы буржуазных ценностей, утвердившихся во французской эстетике и нашедших отражение в литературных и музыкально-театральных произведениях. С революцией в театры пришел новый зритель – городской житель, ориентирующийся на эти идеалы и ценности. На саму же итальянскую сцену проник и постепенно упрочился новый тип спектакля, представленный французской оперой спасения, на основе которого и возник рассматриваемый жанр. Таким образом, появление оперы *semiseria* несомненно связано с переменами в театральной жизни, вызванными социальными переворотами и новой политической ситуацией в Италии.

В сюжетах и ситуациях опер *semiseria* находили отклик ожидания и настроения городской публики, уставшей от революционных потрясений и требующей трогательных и сентиментальных отношений между героями и «душещипательных» слезливых сюжетов. Сюжеты опер *semiseria* стали сосредоточием общественных проблем и предлагали пути их разрешения: примирение родителей и детей, прощение супружеских измен, милосердие к изгоям, целомудрие в поступках юных девушек и т. д. Так, жанр выполнял дидактическую функцию, насаждая модели поведения, ведущие к «идеальным» отношениям в семье и обществе.

Тем не менее, формирование жанра представляло собой достаточно длительный процесс трансформации адаптаций французских опер и популярных сюжетов в новый самостоятельный тип оперного спектакля, отвечающий современным драматургическим поискам и запросам публики. Расцвет и пик популярности жанра пришлись на 1820-1830-е годы. Кроме Беллини и Доницетти, чьи сочинения рассмотрены в исследовании, к жанру оперы *semiseria* обращались их менее известные соотечественники – С. Меркаданте, П. Дженерали, М. Карафа, Л. Риччи, а также крупнейшие композиторы других стран, например, Г. Берлиоз, Ж. Галеви, Р. Карнисер и др.

Жанр оперы *semiseria*, возникший под явным влиянием французской драматургии и на

основе адаптаций французских образцов, за краткое время своего существования стал абсолютно «итальянским», что проявилось не только в особенностях композиции либретто и системе персонажей, в круге используемых оперных форм и типов высказывания, но и в самой «жанровой ментальности». Этот процесс «итальянизации» оперы *semiseria* (по сути, обретения жанром национальной ментальности) протекал под влиянием эстетических и философских идей Рисорджименто. Особый sentimentalный тон опер, аркадийский пасторальный колорит текстов и музыки, религиозные мотивы – все это соответствует настроениям и идеям этой эпохи в истории Италии, одной из особенностей которой стал поиск и обретение национальной идентичности. Кроме того, влияние поэтики оперы *semiseria* обнаруживается в композиции и некоторых художественных особенностях (сюжетном конфликте, логике развития действия, характерах героев и их качеств, описании местного колорита) романа А. Мандзони «Обрученные» (1827), являющегося признанной вершиной итальянского литературного романтизма и главным воплощением идей Рисорджименто.

Угасание жанра и закат его популярности происходили в 1840-1850-е годы. Спад интереса к жанру наметился, когда трагические оперные финалы, невозможные в операх *semiseria*, стали все больше привлекать публику. Кроме того, характерные для жанра пасторальные средства, призванные дистанцировать публику от персонажей из их повседневности, казались теперь излишними: проблемы современной жизни теперь все менее нуждались в вуалировании на сцене.

После угасания жанра некоторые принципы *semiseria* все же продолжали функционировать в операх других жанров (например, «больших операх» Мейербера, операх Верди и др.). Воздействие жанра ощущается на различных компонентах их либретто и музыкальных текстов: композиции сюжета и воплощении конфликта; распределении персонажей, их социального статуса, трактовки отношений между ними; оперных формах; функции «фоновых» сцен и передачи атмосферы действия.

На основе проведенного исследования и полученных выводов сформулировано новое определение жанра: **опера *semiseria*** – это жанр итальянской оперы первой половины XIX века, возникший на пересечении французской и итальянской музыкально-театральных традиций в контексте становления буржуазной эпохи. Основными чертами его поэтики являются: мелодраматический сюжет с любовным или семейным конфликтом в основе при участии серьезных и комических персонажей из городской и крестьянской среды; счастливая развязка (*lieto fine*); опора на выразительные средства чувствительного стиля и пасторальности.

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. Коровина, А. Ф. Итальянская опера первой половины XIX века в вузовском курсе истории музыки: к проблеме происхождения и трактовки термина *opera semiseria* // А. Ф. Коровина // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2015. – №4. – С. 102-109. – 0,4 п.л.
2. Пospelова, А. Ф. (Коровина, А. Ф.) Местный колорит в операх *semiseria* В. Беллини и Г. Доницетти: горные вершины как романтический локус / А. Ф. Пospelова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2015. – №3. – С. 187-201. – 0,9 п.л.
3. Пospelова, А. Ф. (Коровина, А. Ф.) Отцы и дочери в итальянских операх *semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) / А. Ф. Пospelова // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – №3. – С. 143-159. – 0,8 п.л.
4. Пospelова, А. Ф. (Коровина, А. Ф.) Французская «опера спасения» как сюжетный источник итальянской оперы *semiseria* / А. Ф. Пospelова // Музыкаведение. – 2015. – №1. – С. 51-58. – 0,9 п.л.

Публикации в других изданиях

5. Пospelова, А. Ф. (Коровина, А. Ф.) Опера «Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio» Рамона Карнисера: к истории испанского музыкального театра первой трети XIX века [электронный ресурс] / А. Ф. Пospelова // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – №4. – С. 65-78. – Режим доступа: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/0e5/pospelova.pdf> – 0,8 п.л.
6. Пospelова, А. Ф. (Коровина, А. Ф.) Руссоистские мотивы в операх раннего отточеното / А. Ф. Пospelова // Исследования молодых музыковедов : Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 28 – 29 марта 2013 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 114-122. – 0,5 п.л.