Российская академия музыки имени Гнесиных

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Раку М. Г.

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ ... **2**

ВВЕДЕНИЕ **3**

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЖАНРА ... **22**

§1 Итальянские истоки жанра ... 22

1.1 Dramma eroicomico ... *22*

1.2 Dramma tragicomico ... *25*

1.3 Farsa ... *27*

1.4 Комические оперы сентиментального направления ... *29*

§2 Французские истоки жанра ... 40

2.1 Comédie larmoyante ... *40*

2.2 Pièce de sauvetage ... *56*

2.3 Mélodrame ... *67*

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА ... **78**

§1 Формирование поэтики либретто в операх semiseria Ф. Паэра и И. С. Майра. ... 80

1.1 Оперы semiseria Ф. Паэра и И. С. Майра: общая характеристика ... *80*

1.2 Оперы semiseria Паэра и Майра: характерные особенности либретто ... *84*

§2 На пути к музыкальной поэтике жанра: «эксперименты» Ф. Паэра и И. С. Майра в контексте новейших тенденций развития музыкального театра. ... 96

2.1 La solita forma в опере semiseria Ф. Паэра «Камилла» ... *97*

2.2 Couleur locale в опере semiseria И. С. Майра «Элиза» ... *110*

§3 Оперы *semiseria* Россини и формирование жанрового канона. ... 125

3.1 «Счастливый обман» ... *128*

3.2 «Торвальдо и Дорлиска» ... *133*

3.3 «Матильда ди Шабран» ... *138*

3.4 «Сорока-воровка» ... *144*

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. БЕЛЛИНИ И Г. ДОНИЦЕТТИ ... **154**

§1 Оперы *semiseria* В. Беллини и Г. Доницетти: общая характеристика ... 155

1.1 Оперы semiseria В. Беллини ... *155*

1.2 Оперы semiseria Г. Доницетти ... *159*

§2 Поэтика либретто ... 175

2.1 Типы конфликтов ... *175*

2.2 Система амплуа. ... *179*

2.3 Сюжетные мотивы и ситуации ... *189*

2.4 Couleur locale ... *202*

§3 Общие принципы музыкальной поэтики жанра. ... 211

3.1 Драматургия и принципы воплощения конфликта ... *216*

3.2 Трактовка оперных форм. ... *222*

3.3 Особенности музыкального языка ... *250*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... **282**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ... **293**

ПРИЛОЖЕНИЕ А ... **317**

ПРИЛОЖЕНИЕ Б ... **344**

ВВЕДЕНИЕ

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*.

В возрождении оперного репертуара эпохи *primo ottocento* немаловажную роль выполняют мастера этого искусства – певцы. Во многом интерес к итальянской опере этого времени возрос благодаря усилиям знаменитой Марии Каллас, которая в 1950-х годах активно участвовала в возвращении на оперную сцену произведений Беллини, Доницетти и Россини. Вскоре по пути Каллас последовали Джоан Сазерленд, Мэрилин Хорн, Рокуэлл Блейк, Эрнесто Паласио и многие другие замечательные певцы. Увлечение репертуаром *bel canto* с течением времени не ослабло – мировой успех Чечилии Бартоли и Хуана Диего Флореса тому подтверждение.

Возрождению в исполнительской практике искусства «прекрасного пения» во многом способствует деятельность дирижеров, например, итальянца Альберто Дзедда, крупнейшего специалиста по творчеству Россини, музыковеда, много лет возглавляющего Академию молодых певцов («Accademia Rossiniana») в Пезаро,

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).

основателя и художественного руководителя *Rossini Opera Festival* (ROF) на родине композитора, а также редактора и одного из наиболее авторитетных интерпретаторов его сочинений. В рамках ROF (с 1980 по 2015 год) под его руководством были поставлены и осуществлены записи всех опер Россини. Современная практика исполнения россиниевских опер вызвала к жизни ряд редакций, которыми занимались, помимо А. Дзедда, Ф. Госсет и Б. Кагли. На других оперных фестивалях в Италии – *Ravenna Festival, Bellini festival* (Катания), *Bergamo Musica Festival* – все чаще появляются малоизвестные и почти забытые оперы Беллини и Доницетти.

В свете такого большого интереса к операм *primo ottocento* в орбиту внимания дирижеров, певцов и зрителей неизбежно попадает и сам жанр оперы *semiseria*[2]. 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[3]. 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»[4] и «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио»[5], а также опера *semiseria* французского композитора Ж. Галеви «Клари»[6], выпущенные затем на CD- и DVD-дисках.

Степень разработанности темы. Невзирая на такой исполнительский интерес, до сих пор в музыковедении жанру оперы *semiseria* и вопросам его

2 Опера «Счастливый обман» Россини была поставлена на первом россиниевском фестивале в 1980-м году, опера «Торвальдо и Дорлиска» – в 2006-м году, «Матильда ди Шабран» – 2004-м году, опера же «Сорока-воровка» – частый гость на фестивале в Пезаро, она была поставлена там не менее 5 раз (последняя постановка в 2007-м году). Кроме того, в 1992 году в театре Массимо Беллини (Катания) была поставлена опера *semiseria* В. Беллини «Адельсон и Сальвини», такие оперы *semiseria* Доницетти, как «Безумный на острове Сан-Доминго» и «Линда ди Шамуни», нередко ставятся в европейских театрах. Существуют многочисленные записи (CD, DVD) упомянутых и других опер *semiseria*, сделанные крупнейшими звукозаписывающими компаниями.

3 Оперные театры, где состоялись премьеры оперы «Сомнамбула» В. Беллини в течение последних 7-8 лет: Метрополитен-опера (2008/2009, 2013/2014), Театр Лисео (2013/2014), Театр Петруцелли (2013), Государственный театр в Дармштадте (2012/2013), Опера Монте-Карло (2012/2013), Ля Фениче (2012), Венская Государственная опера (2011/2012), Государственный театр Штутгарта (2011/2012), Флорида Гран Опера (2012/2013), Государственный академический Большой Театр (2012/2013).

4 Постановки оперы состоялись 12-14 марта 2005 года в «*Teatro* Real» в Мадриде.

5 Опера была исполнена на моцартовском фестивале в Ла-Корунья 9-го и 11-го июня 2006 года.

6 Премьера оперы «Клари» Ж. Галеви состоялась 23 мая 2008 года в оперном театре Цюриха.

истории было уделено весьма скромное внимание – достаточно сказать, что этому жанру посвящено лишь одно специальное исследование[7]. 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[8], а также в глоссариях к книгам по истории музыкального театра[9]. Тем не менее, в этом корпусе литературы царит разноголосица по вопросам происхождения жанра, его становления и специфики, и главное – различными являются сами дефиниции термина «*opera semiseria»*, с середины XX века изменяющиеся от десятилетия к десятилетию.

Отметим, что первые попытки трактовки термина появились еще в середине XIX века – в тот период, когда жанр достиг наивысшего расцвета. Так, в «Словаре и библиографии музыки» австро-венгерского композитора Петера (Пьетро) Лихтенталя (1836) термин «*opera semiseria*» без дальнейших пояснений появляется в перечислении жанров итальянской оперы. «Различаются четыре рода итальянской оперы, – пишет Лихтенталь, – опера *sacra*, опера *seria*, опера *semiseria* и опера *buffa*»[10].

В книге «Уроки композиции любой поэмы и сочинения, относящихся к музыке» (1841) уважаемого соотечественниками итальянского аристократа графа Карло Риторни, тонкого ценителя искусств, есть несколько упоминаний о жанре оперы *semiseria*. В заметке о «Сороке-воровке» Россини он пишет, что эта опера «не серьезная опера *buffa* и не комическая опера *seria*»[11], ее сюжет «не смешной, не комический, но трогательный, что делает его сентиментальным и полусерьезным (*semiserio*)»[12]. В другом месте он называет жанр оперы *semiseria* «городской

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

8 К примеру, статьи в «The New Grove Dictionary of Opera», «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», «Manuale del Melodrama», «Historical Dictionary of Opera», советской «Музыкальной энциклопедии» (в 6 томах) и др. источниках.

9 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.

10 Lichtenthal P. Dizionario e bibliografia della musica in 4 vol. Vol. 2. Milan: Fontana, 1836. P. 77.

11 Ritorni C. Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica. Milan: Pirola, 1841. P. 36.

12 Ibid.

оперой» и подчеркивает, что в нем отнюдь не смешиваются два различных жанра (*seria* и *buffa*)[13].

Со второй половины XIX века термин «*opera semiseria*» начинает чаще появляться в различных музыкальных справочных изданиях (например, в словаре Римана). Тогда же и укрепляется трактовка термина, известная нам и сейчас как «обозначение серьезной оперы с единичными комическими сценами»[14]. Многочисленные жанровые определения, встречаемые на страницах справочных изданий и исследований второй половины XX века, лишь представляют ее различные вариации. Например, отечественный музыковед В. Э. Ферман в книге статей, изданных в сборнике «Оперный театр» в 1961 году, но написанных в 1930-е—1940-е, указывает, что «итальянскую оперу-*semiseria* следует отнести к оперным полужанрам, […] поскольку в ней смешиваются характерные черты разных оперных жанров»[15]. В специальной статье из «Музыкальной энциклопедии» (1978) Т. Н. Соловьева отмечает, что термин опера *semiseria* «не строгий», «вспомогательный», и применяется для условного обозначения опер, «занимающих промежуточное положение между оперой *seria* и оперой *buffa*»[16]. Немецкий музыковед Ф. Липпманн в 1969 году писал, что жанр оперы *semiseria* «не что иное, как опера *seria* с комическими вставками»[17], а его знаменитый соотечественник К. Дальхауз десятилетием позже в глоссарии к книге «Музыка XIX века» определяет оперу *semiseria* как «музыкально-исторический термин для разновидности оперы *buffa*, которая произошла от "сентиментальной пьесы", *comédie larmoyante*»[18].

Как видно даже из этих выборочных дефиниций, западные и отечественные музыковеды характеризовали оперу *semiseria* как «смешанный»,

---

13 Ibid. P. 212.
14 Riemann H. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1900. S. 1045.
15 Ферман В. Оперный театр. Статьи и исследования. М.: Гос. Музыкальное Изд-во, 1961. С. 49.
16 Соловьева Т. Опера-семисериа // Музыкальная энциклопедия в 6 томах под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С.50.
17 Lippmann F. Vincenzo Bellini und die Italienische Opera Seria seiner Zeit : Studien über Libretto, Arienform und Melodik. Köln-Wien: Böhlau Verlag, 1969. S. 28.
18 Dahlhaus C. 19th-century music / English transl. By J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989. P. 401.

несамостоятельный жанр, сами же определения часто противоречат друг другу (даже в рамках одного культурного пространства). Такая ситуация с трактовкой термина характеризует, в целом, причину отсутствия исследовательского интереса к самим операм *semiseria*: изучение этого «смешанного» несамостоятельного жанра, «основанного на сочетании черт *seria*- и *buffa*-стилей», представлялось, по-видимому, «необязательным».

В справочной литературе и научных исследованиях по истории музыки 1980-90-х годов в западном и отечественном музыкознании продолжало тиражироваться определение оперы *semiseria* как среднего жанра, промежуточного, сочетающего в себе черты оперы *seria* и оперы *buffa*. Так, например, У. Дин в разделе об итальянской опере в «Оксфордской истории музыки» определяет оперу *semiseria* как «промежуточный тип оперы, который объединил в себе черты *seria* и *buffa* и явился логическим продолжением тенденции, характеризующейся все большим влиянием литературы и политики на театр»[19]. В статье «Он вечно тот же, вечно новый» П. Луцкер называет оперу «Сорока-воровка» Россини «классическим образцом “средней драмы”»[20] и пишет, что Россини в ней «впервые соприкасается с жанром *semiseria*, уже имевшем в итальянской опере небольшую историю»[21]. Понятие «средний жанр» для обозначения опер *semiseria* фигурирует и в работе И. Драч «Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма»[22]. Характерна в этом отношении формулировка жанра в «*The New Grove Dictionary of opera*» (1998), предложенная английским музыковедом, крупным специалистом в области итальянской оперы XIX века Дж. Бадденом. По его определению, опера *semiseria* – это «промежуточный жанр, появившийся в начале XIX века»[23].

---

19 Dean W. Italian opera // The New Oxford History of Music. The Age of Beethoven (1790-1830) / Ed. G. Abraham. Vol. VIII. Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 391.

20 Луцкер, П. «Он вечно тот же, вечно новый…» (На пути к Россини) // Музыкальная академия. 1992. №1. С. 148.

21 Ibid.

22 Драч И. Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф. дис … канд. Иск. Киев: Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1990. С. 13.

23 Budden, J. Opera semiseria // The New Grove Dictionary of Opera [in 4 vol.] / Ed. by S. Sadie. Vol. 3. London: Macmillan, 1998. P. 697.

Однако в последнее время в западном музыковедении с появлением работ Э. Сеничи и А. Якобсхагена, посвященных исследованию итальянской оперы *primo ottocento*, в трактовке термина стали исчезать формулировки, указывающие на смешение жанров. Например, Сеничи настаивает, что «присутствие элементов *buffo* <…> не может быть рассмотрено как характеристика, определяющая жанр *semiseria*»[24]. По его мнению, 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. Имеются также два дополнительных признака – пасторальная обстановка и сентиментальный тон»[25]. Согласно этой формулировке, рассматриваемый феномен не представляет собой явление промежуточное, смешанное, соединение двух противоположных жанров *seria* и *buffa*. Наоборот, опера *semiseria* резко противопоставляется этим двум формам и скорее занимает позицию «третьего жанра» (*terzo genere*), как его теперь нередко именуют в современной исследовательской литературе.

Например, как «третий жанр» мыслят оперу *semiseria* и другие итальянские музыковеды (Л. Бьянкони, К. Тоскани). Так, К. Тоскани в статье об опере *semiseria* Г. Доницетти «Безумный на острове Сан-Доминго» формулирует определение жанрового обозначения весьма сходно с предложенным Сеничи[26]. «Термин *semiserio* не означает простого смешения элементов серьезного и комического, – пишет К. Тоскани, – скорее, наоборот, им обозначают драматическое произведение на современную тему, в котором действие происходит в реалистической среде и

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

25 Ibid.

26 Заметим, что оба исследования появились практически одновременно: диссертация Э. Сеничи – в августе 1998 года, статья К. Тоскани – осенью этого же года.

главные герои которого простые люди (крестьяне, сельские жители, горожане) вместо мифических героев или исторических персонажей, отдаленных во времени, как это бывает обычно в опере *seria*»[27]. Якобсхаген, крупнейший исследователь оперы *semiseria*, формулирует определение жанра в том же роде: «опера *semiseria* в литературном и драматургическом отношении представляет собой серьезную оперу с минимумом комических ролей и включением фигур и коллектива (хора) из низшего слоя общества, а также с обязательным *lieto fine* [счастливым концом], причем местом развертывания трогательных событий оказывается преимущественно позднефеодальная сельская среда, и подчеркивается контраст аристократического и деревенского миров»[28].

Несмотря на сходство трактовок, сформулированных несколькими крупными исследователями оперного театра (представителями разных школ), в западных справочных изданиях продолжают появляться весьма оригинальные определения, довольно отличающиеся от приведенных выше. Например, в недавно опубликованном «*Historical dictionary of opera*» С. Л. Бальтазара (крупного специалиста в области музыкального театра XIX века) опера *semiseria* определяется как «итальянский отросток оперы спасения, *comédie larmoyante* (слезных комедий), французской комической оперы периода 1760-1790-х гг., в котором сочетается деревенский тон, сентиментальность и неизбежное насилие»[29]. Более того, вопрос о «смешанном» и «промежуточном» характере жанра, по-видимому, до сих пор оказывается дискуссионным. Так, в авторитетном современном исследовании Ж. Де Вана, посвященном операм Верди, автор описывает жанровую систему итальянской оперы XIX века следующим образом: «Опера включает три жанра: жанр *seria*, самый прославленный и самый дорогой (*dramma* [*lirico*], *tragedia* [*lirica*], *melodramma* [*tragico*]); жанр *buffa*, который был менее престижным и менее дорогостоящим; и промежуточный жанр *opera*

27 Toscani, C. «Il furioso all'isola di San Domingo»: uno strano misto di serio e di burlesco // Stagione lirica autunnale 24 settembre - 30 novembre dedicata a Gaetano Donizetti nel Centocinquantesimo della morte / a cura F. Bellotto. – Bergamo: Litografia Novecento grafico, 1998. P. 169.

28 Jacobshagen A. Opera semiseria. P. 15.

29 Balthazar, S. L. Opera semiseria // Historical dictionary of opera. Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 255.

semiseria или *mezzo carattere*, который соединял бытовую комедию, мелодраму и семейную драму»[30].

В исследовании А. Якобсхагена «*Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*», ставшим первым серьезным трудом, в котором рассматриваются различные вопросы, связанные с историей данного жанра, спорному вопросу о том, что представляет собой опера *semiseria* – «жанр или смесь жанров?» («*Gattung oder Gattungsmischung?*») – посвящен первый же параграф. Комментируя различные трактовки термина, он предлагает различать понятия *melodramma semiserio* (жанр либретто) и *opera semiseria* (жанр музыкального театра) и весьма убедительно разъясняет проблему «смешанного» жанра: «обозначение *melodramma semiserio* встречается почти исключительно в текстах либретто и относится, следовательно, к конкретным литературным текстам; а об *opera semiseria* говорится обычно в более общем и широком контексте, следовательно, это понятие подразумевает в первую очередь не текст либретто, а совокупность всех факторов контекста музыкально-театральной постановки. В этом свете проще решается и проблема смешения жанров (genera mixta), по крайней мере с музыкальной точки зрения, так как в различных жанрах вполне могли использоваться соответствующие друг другу музыкальные формы и выразительные средства. Для опер нашего периода это предположение подтверждает тот факт, что широко распространенная практика самозаимствований и дополнительного включения номеров из чужих произведений происходила не в рамках отдельных жанров, а была межжанровой»[31]. Скорее всего, отношение к данному жанру как к «смешанному» и «промежуточному» было обусловлено самим названием – **semi**serio («**полу**серьезный»). И как показал Якобсхаген в своей книге, утверждение в

30 Van De J. Glossary // Verdi's theater: Creating Drama Through Music. Chicago: University of Chicago Press, Chicago & London, 1998. P. 348.
31 Jacobshagen A. Opera semiseria. P. 18.

оперной практике для третьего жанра именно этого термина, указывающего на некоторую «гибридность», по всей видимости, было случайным процессом[32].

Помимо вопросов терминологии жанра (трактовки, истории происхождения обозначения, границ употребления), Якобсхаген в своей книге рассматривает историю становления и развития жанра оперы *semiseria*. Исследователь считает, что жанр оперы *semiseria* сложился под влиянием «франко-итальянской» культурной традиции, имевшей основополагающее значение для наполеоновских Франции и Италии и даже для эпохи Реставрации. Оперу *semiseria* он представляет как результат «жанровой конвергенции и передачи традиций в музыкальном театре», что отражено в самом названии книги. Якобсхаген определяет и историческое значение жанра, сыгравшего важную (если не главную) роль в ассимиляции и синтезе французских и итальянских театральных традиций в первой половине XIX века, в соединении особенностей музыкального языка опер *seria* и опер *buffa*, намеченном уже в конце XVIII века, в дальнейшем развитии итальянского музыкального театра.

В первой части своей книги Якобсхаген подробно описывает экономические, политические, социально-исторические и эстетические процессы, происходившие в Италии и Франции в начале XIX века, на фоне которых и протекало рождение и формирование жанра. Исследователем представлены новые факты и свидетельства о функционировании итальянского оперного театра первой трети XIX века и рецепции французской оперной продукции на территории Италии; приведены обширные репертуарные списки крупнейших театров оперных центров Италии (Венеция, Неаполь, Милан) и дана краткая характеристика их местных традиций.

Во второй части книги Якобсхагена помещены пять аналитических этюдов об операх *semiseria* различных композиторов, написанных в первые десятилетия XIX века. Два очерка посвящены ранним операм *semiseria* «Камилле» Ф. Паэра и «Элизе» И.С. Майра и изучению связей с их французскими первоисточниками. В третьем очерке Якобсхаген на примере оперы К. Коччи «Клотильда» выявляет

32 Об истории происхождения термина см.: Jacobshagen A. Opera semiseria. P. 33-35.

характерные особенности музыкальной трактовки некоторых амплуа персонажей и ситуаций в операх *semiseria*. В очерке о «Сороке-воровке» Дж. Россини в центре внимания исследователя оказывается трактовка композитором оперных форм. В последнем очерке об опере «Маргарита Анжуйская» Дж. Мейербера автор книги намечает дальнейшие пути развития жанра: от «исторической мелодрамы» к «исторической опере».

Таким образом, внимание Якобсхагена в исследовании практически полностью сосредоточено на **вопросе жанрового генезиса**. Описывая культурную ситуацию, в которой происходило зарождение жанра, Якобсхаген упоминает и о его истоках, в числе которых называет итальянские оперы *mezzo carattere* (*dramma eroicomico, farsa* и др.) и французские образцы (*opera-comique, melodrame* и др.). Особенно подробно музыковед изучает влияние на становление оперы *semiseria* французских жанров – мелодрамы и *opera-comique* (оперы спасения). Этому вопросу в исследовании Якобсхагена посвящены один из параграфов первой части («*opera-comique – melodrame – melodramma semiserio*») и два аналитических очерка, в которых выявлены связи ранних опер *semiseria* «Камиллы» Ф. Паэра и «Элизы» И.С. Майра с операми спасения.

Отметим, что вопрос жанрового генезиса интересует каждого исследователя, обращающегося к опере *semiseria*. Как правило, они останавливаются на проблеме воздействия на формирование жанра французской музыкально-театральной традиции. Так, помимо книги Якобсхагена и его статей, вопросы связи оперы *semiseria* и французской мелодрамы рассмотрены в работах Э. Сеничи, Д. Хойвелер и С. Д. Кордова. К примеру, Хойвелер и Кордова пишут, что опера *semiseria* «является музыкальным эквивалентом литературного жанра мелодрамы»[33], однако, после такого довольно смелого определения исследователи не приводят никаких пояснений о пересечениях двух жанров. Более последовательный в своих рассуждениях о влиянии мелодрамы на оперу *semiseria* Сеничи. Он подчеркивает,

33 Hoeveler D. L., Cordova S. D. Gothic Opera in Britain and France: Genre, Nationalism, and Trans-Cultural Angst // Romaticism: comparative Discourses / Ed. by Peer L. H. and Hoeveler D. L. Farnham: Ashgate, 2006. P. 15.

что «изучение драматургии и идеологии мелодрамы может помочь объяснить их аналоги в *semiseria*»[34]. Исследователь останавливается лишь на некоторых элементах драматургии мелодрам и их преемственности в операх *semiseria* (сцены пантомимы, периодическое использование *tableau*, внимание к мизансценам, местный колорит), указывает сходства в идеологическом значении двух жанров.

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 *opera-comique*, и, в частности, «слезных комедий» (разновидности французской комической оперы). Оба исследователя рассматривают оперу «Нина, или Безумная от любви» Паизиелло, являвшуюся адаптацией французской одноименной «слезной комедии» Н. Далейрака, как предтечу нового жанра.

Менее изученным оказался вопрос об итальянских предшественниках жанра. Как известно, идея «смешения» серьезного и комического начал была не нова для итальянской оперной сцены: на протяжении XVII-XVIII веков ее сполна воплощали трагикомедия и родственные ей жанры (например, драматическая пастораль). Несомненно, жанр оперы *semiseria* является дальним отголоском этой длительной традиции, хотя и не наследует ее напрямую.

Последние работы (за исключением книги Якобсхагена), связанные с выявлением итальянских предшественников оперы *semiseria*, написаны в 1980-е годы. Так, вопрос происхождения и становления жанра в контексте жанровой системы итальянской оперы рассмотрен в статье «*Opera semiseria* und *dramma eroicomico*»[35] М. Рунке (являющейся самым ранним обращением к проблематике жанра) и параграфе об опере *semiseria* в «Оксфордской истории музыки», написанном У. Дином. В своей статье Рунке на примере двух опер Ф. Паэра «Сарджино» и «Леонора» пытается установить различия между *dramma semiserio* и *dramma eroicomico*, но приходит к выводу, что «вероятно не всегда можно

34 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine virgin from Bellini to Puccini. Cambridge: Cambidge University Press, 2009. P. 155.

35 Ruhnke M. Opera semiseria und dramma eroicomico // Analecta musicologica. No. 21. Laaber, 1982. S. 263-274.

произвести определенные разграничения между типами»[36]. У. Дин в своей работе ограничивается лишь кратким перечислением итальянских опер (как правило, не указывая жанры), повлиявших на зарождение оперы *semiseria.*

Подчеркнем, что информация об источниках жанра (как французских, так и итальянских) рассредоточена в разных исследованиях и не систематизирована. Проблема генетической связи жанров обычно рассматривается на сравнении избранных опер *semiseria* с их литературными и музыкальными первоисточниками – *opera 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** 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-семисериа ощутимы в операх веристов: Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Дж. Пуччини»[37]. 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 (упомянутые «Камилла» Ф. Паэра, «Два дня» С. Майра) до 1850-х гг (одним из поздних примеров оперы *semiseria* считается опера С. Меркаданте «Виолетта» 1853 года). Сеничи, например, даже точно указывает сочинение, в котором жанровые нормы жанра

36 Ibid. S. 274.
37 Соловьева Т. Опера-семисериа. С. 50.

были нарушены, а после его премьеры обозначился спад интереса к *semiseria,* – это «Луиза Миллер» (1849) Дж. Верди[38].

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. Заметим, что в самой книге Якобсхагена драматургические особенности либретто опер и принципы музыкальной поэтики жанра не формулируются. Исследователь, конечно, обращает внимание на некоторые вопросы поэтики и выявляет их признаки (определяя их как «комплекс музыкально-драматургических конвенций» и называя в их числе пасторальные хоровые сцены, насыщенные действием пантомимы, контрастный дуэт между *prima donna* и *basso buffo*, сентиментальные роли детей и юношей *musichetto,* финальный «ансамбль спасения»[39]), но они намечены лишь пунктирно и не подтверждаются другими (более поздними) примерами. Тем не менее, изучение этих вопросов и не было целью исследователя: основной акцент в работе сделан, как уже говорилось, на установлении связи итальянских опер с французской оперной традицией – жанровой конвергенции (*Gattungskonvergenz*) и передаче традиций (*Kulturtransfer*).

И Бадден, и Якобсхаген в энциклопедических статьях пишут о типичной **сюжетной схеме** опер *semiseria* практически в одинаковых выражениях: «сначала честь героини, сельской девушки, напрасно подвергается сомнению, а в конце при общем ликовании оправдана» (Бадден)[40], «типичная фабула основывалась на волнующем событии, которое происходило преимущественно в позднефеодальной сельской среде и на фоне противоречия между аристократическим и крестьянским миром. Обычно при этом добродетельная девушка низкого происхождения подчинялась барскому самоуправству и невинно осуждалась (нередко на смерть),

38 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin // 19th-Century Music, Vol. 22, No. 2 (Autumn, 1998). P. 159.
39 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 17.
40 Budden J. Opera semiseria. P. 697.

пока не восстанавливалась справедливость с помощью спасения в последнюю минуту» (Якобсхаген)[41].

В их статьях описывается и характерный для опер *semiseria* **круг персонажей**, охватывающий «наряду с исключительно серьезными ролями также все типы репертуара *buffa*, которые тем не менее появлялись чаще всего в преобразованной форме»[42]. Наиболее подробно трактовку амплуа персонажей в операх *semiseria* изучил Сеничи, уделив особенное внимание главным женским образам – юным, невинным, добродетельным героиням. Он установил, что в операх *semiseria* существует определенная связь между портретом главной героини и пасторальным окружением, на фоне которого она представлена. Сеничи использует символическую фигуру альпийской девы (*Alpine Virgin*) для описания этой связи между пейзажом и женским персонажем в операх *semiseria* «Сомнамбула» В. Беллини и «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти.

Якобсхаген в статье из «*Musik in Geschichte und Gegenwart*» отмечает внимание либреттистов к описанию места действия и описывает **социальные и нравственные проблемы**, поднятые в сюжетах популярных опер *semiseria*, – конфликт сословий, патриархальная власть отца в семье и положение девушки (эти же проблемы рассматривает и Коммонс в своей статье об операх *semiseria* Доницетти). В качестве ключевой музыкальной особенности жанра Якобсхаген выделяет «плюрализм стилей», который «проявляется особенно ясно в трактовке арий, причем встречаются все промежуточные ступени – от буффонных арий *parlando* или стилизаций народных строфических песен до занимающей много места колоратуры»[43].

На некоторые **характерные мотивы и ситуации** либретто опер *semiseria* другие жанровые особенности указывает Бальтазар в своем «Историческом словаре оперы». Однако, он приводит их без пояснений и классификаций,

41 Jacobshagen A. Opera semiseria// Musik in Geschichte und Gegenwart / begr. von Friedrich Blume. Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 1997. Sachteil, 7: Mut - Que. P. 703.
42 Ibid. P. 704.
43 Ibid. P. 706.

буквально «через запятую»: «Крестьяне, бесправные аристократы и горожане, преследуемые беглецы справляются с принудительными любовными ухаживаниями, ошибочные обвинения в преступлении, несправедливые заточения, вынужденные признания, покушения на жизнь и безумие...»[44].

Отметим, что рассматриваемые исследователями драматургические признаки жанра и принципы поэтики иллюстрируются весьма различными примерами. Так, Сеничи подтверждает свои наблюдения лишь двумя «классическими» операми *semiseria* Беллини и Доницетти, 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.

Некоторые исследователи предпочли другой путь – изучить образцы жанра в творчестве одного композитора и охарактеризовать их драматургические принципы и музыкальные особенности. Так, в статье «*Donizetti e l'opera semiseria*»[45] новозеландский музыковед Дж. Коммонс пытается оценить место жанра в творчестве Г. Доницетти и дает краткий анализ его опер *semiseria*. Однако, Коммонс ограничивается лишь пересказом либретто опер и краткой характеристикой их достоинств, а также пишет о влиянии оперы *semiseria* на оперы Доницетти других жанров («Лючия ди Ламмермур», «Дон Паскуале»), оперы Верди («Сила судьбы», «Травиата»), оперы менее известных итальянских композиторов («Роковое подозрение» Дж. Бальдуччи).

---

44 Balthazar S.L. Opera semiseria // The Historical Dictionary of Opera. P. 255.

45 Commons J. Donizetti e l’opera semiseria // L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bergamo, 17-20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. Bergamo: Comune di Bergamo, 1993. S. 181-196.

Операм *semiseria* влиятельного итальянского композитора рубежа XVIII-XIX вв. Ф. Паэра посвящена объемная книга С. Галльят «Музыкальный театр на переломе эпох: очерки об операх *semiseria* Фердинандо Паэра»[46]. Исследователь детально анализирует музыкальную структуру ансамблей, финалов и арий *con pertichini*[47] в операх *semiseria* Паэра с позиций *la solita forma*[48] и выявляет принципы использования формы, приводя множество схем и таблиц, определяет функцию этих номеров в драматургии опер. Таким образом, внимание исследователя практически полностью (лишь в одном из параграфов книги автор останавливается на сценах безумия из оперы «Аньезе» и подробно их изучает) сосредоточено на трактовке Паэром оперных форм.

Отсутствие в отечественном музыковедении четкого определения термина «*opera semiseria*» и временных границ жанра, разноголосица справочных изданий и учебников по вопросам источников 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;

---

46 Galliat S. Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2009. 361 p.

47 Как пишет Ф. Госсетт, «в ариях одного персонажа или дуэтах двух персонажей драматическая ситуация требует иногда присутствия одного или нескольких певцов, известных как *pertichini*. Они необязательно были второстепенными персонажами» (Gossett Ph. Glossary // Divas and Scholars: Performing Italian Opera. P. 614.).

48 Термином *la solita forma* («обычная» форма, «стандартная» форма) в современном музыковедении принято обозначать 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.

– 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 музыкознания 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* 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 *semiseria* 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 (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), сценографичических (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.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЖАНРА

§1 Итальянские истоки жанра

Западные исследователи справедливо полагают, что опера *semiseria*, «впервые так названная около 1800 года, имела множество корней»[49]. В качестве исторических предшественников жанра ими обычно указываются итальянские оперы конца XVIII века, «главным образом, *dramma eroicomico*, а также сентиментальные направления внутри *opera buffa* и венецианские *farsa*»[50]. Так, западные (и отечественные) исследователи в качестве произведений, подготовивших появление оперы *semiseria*, приводят обширные списки итальянских опер различных жанров. Среди часто упоминаемых: либретто Дж. Б. Лоренци к опере Д. Чимарозы «Мнимая неверность» (1779), либретто Дж. Б. Касти к опере Дж. Паизиелло «Король Теодор в Венеции» (1784), а также оперы «Добрая дочка» (Гольдони-Пиччинни, 1760), «Странствующий рыцарь» (Бертати-Траэтта, 1778), «Роланд Паладин» (Порта-Гайдн, 1782), «Пещера Трофонио» (Касти-Сальери, 1785), «Дон Жуан» (Да Понте-Моцарт, 1787) и другие оперы Гаццаниги, Бьянчи и Сальери. Рассмотрим, в какой степени названные произведения в контексте их жанровой принадлежности можно считать предшественниками жанра оперы *semiseria.*

1.1 Dramma eroicomico

Среди произведений, названных У. Дином, есть оперы (такие, как «Король Теодор в Венеции», «Странствующий рыцарь», «Роланд Паладин»), имеющие подзаголовок *dramma eroicomico*. Английский музыковед Э. Дент определил *dramma eroicomico* как «полностью новый тип комической оперы»[51], создателем которого был итальянский поэт и либреттист Дж. Б. Касти. По мысли Дента,

49 Dean W. Italian opera // The New Oxford History of Music. The Age of Beethoven (1790-1830) / Ed. G. Abraham. Vol. VIII. London: Oxford University Press, 1982. P. 391.
50 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 8.
51 Dent E. J. The Rise of Romantic Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. P. 35.

основной идеей героико-комической оперы было «взять какой-нибудь всем известный исторический персонаж и представить его полностью комическим»[52]. Однако, как утверждает исследователь героико-комической оперы Е. Гейер, эта идея была не нова для театра: истоки *dramma eroicomico* она видит в *poema eroicomico*, известных с начала XVII века, среди которых были пародии на героический эпос, а также в *comedie heroique* середины XVII века Пьера Корнеля[53].

Главными особенностями для большинства произведений, имеющих обозначение *dramma eroicomico*, были пародия на оперу *seria* и «новый тип героя, пришедший из французского искусства, в финале выходящий из трудностей несломленным, несмотря на то, что он был практически бессилен противостоять им»[54]. Якобсхаген предполагает, что появлению *dramma eroicomico* как подходящей формы для возрождения старых мотивов способствовало освобождение от драматургии Метастазио в конце XVIII века[55].

В справочной литературе обычно указывается, что термины *opera semiseria* и *dramma eroicomico* были связаны: термин *opera semiseria* «иногда обозначался как *drammi eroicomici*»[56] (Дж. Бадден), «термины *opera semiseria* или *dramma semiserio* использовались параллельно с такими альтернативами, как *tragicomico* и *eroicomico*, начиная с 1790-х годов...»[57] (С. Л. Бальтазар). Эта терминологическая связь действительно была устойчива, что подтверждается многими примерами. Так, опера «*Fedeltà e amore alla prova*» («Испытание верности и любви») Дж. Гаццаниги на либретто Дж. М. Фоппы была представлена в 1798 году в Венеции как *dramma eroicomico*, а в издании либретто постановки 1799 года в Болонье обозначена как *dramma semiserio*.

Заметим, что к концу XVIII века в Италии сочинений, обозначенных как *dramma eroicomico*, было совсем немного. В основном этот жанр развивался в Вене

52 Ibid.
53 Geyer-Kiefl, H. Die Heroisch-Komische Oper : ca. 1770-1820. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1987. S. 16.
54 Ibid. S. 23.
55 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 30-31.
56 Budden J. Opera semiseria. P. 697.
57 Balthazar, S. L. Opera semiseria // Historical dictionary of opera. P. 255.

«как важная традиция к северу от Альп»[58]. Среди таких произведений были, к примеру, «Похищенная бадья» Боккерини-Сальери (1772, Вена), «Роланд Паладин» Порта-Гайдна (1782, Естерхаза), «Король Теодор в Венеции» Касти-Паизиелло (1784, Вена), «Хубилай, великий хан татарский» Касти-Сальери (написана в Вене в 1788, не поставлена), «Пальмира, царица персидская» Гамерра-Сальери (1795, Вена). Так, *dramma eroicomico* существовала в качестве среднего музыкального жанра в Вене – важнейшем центре итальянской оперы, где «напластовывались друг на друга традиции итальянской оперы, французской *opéra-comique* и немецкого зингшпиля»[59], а либреттисты и композиторы устанавливали тесные личные связи. Якобсхаген подчеркивает, что из-за указанных условий существования театра в Вене и других городах немецкого культурного пространства[60] «предпосылки для устранения жанровых границ были весьма благоприятными»[61]. Возможно, что импульсом к возникновению опер *semiseria* послужила именно такая ситуация севернее Альп. Напомним, что Фердинандо Паэр, будучи музыкальным руководителем венского Кернтнертор-театра с 1797 по 1801 год написал там свои оперы «Гризельда» (1798) и «Камилла» (1799), которые принято относить к ранним образцам оперы *semiseria*.

Тем не менее, в обоих жанрах – *dramma eroicomico* и оперы *semiseria*, широко распространенных за пределами Италии, терминологическая связь которых очевидна, – есть существенные различия. Так, немецкий музыковед М. Рунке в статье «*Opera semiseria* und *dramma eroicomico*», в которой он проанализировал комические сцены в операх Паэра «Сарджино» и «Леонора», пришел к выводу, что жанры опера *semiseria* и *dramma eroicomico* не могут отождествляться. Вместе с тем, Рунке заметил, что «в истории оперы этого времени мы вероятно не всегда можем произвести определенные разграничения между типами»[62].

58 Jacobshagen A. Opera semiseria // Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 702
59 Ibid.
60 Например, в королевском театре Людвигсбурга все певцы труппы были заняты как в серьезных, так и в комических операх.
61 Jacobshagen A. Opera semiseria // Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 701.
62 Ruhnke M. Opera semiseria und dramma eroicomico. S. 274.

Различия между *dramma eroicomico* и оперой *semiseria* касаются нескольких моментов. Во-первых, в обоих театральных формах серьезные и комические элементы находятся в разных соотношениях. Якобсхаген, вслед за Рунке, указывает, что в операх *semiseria* не подвергается сомнению «принципиально серьезный характер действия через введение отдельных комических элементов»[63], а в *dramma eroicomico* «*partie buffo* и *partie serie* в их количестве и драматургическом значении их музыкальных номеров по меньшей мере равноправны»[64]. Во-вторых, как указывает Якобсхаген, *dramma eroicomico*, в целом, близка опере *buffa*, а также пародированию элементов оперы *seria*, тогда как в «операх *semiseria* такая тенденция обычно не обнаруживается»[65].

Таким образом, рассмотрение *dramma eroicomico* в качестве предшественника оперы *semiseria* весьма условное: несмотря на бытование жанра и среднюю позицию в жанровой системе, открытость новым веяниям и близкую терминологическую связь с оперой *semiseria*, драматургические и поэтические принципы двух жанров не имеют пересечений.

1.2 Dramma tragicomico

Элемент пародии на оперы *seria* также был особенно ярко выражен в операх, обозначенных *dramma tragicomico*. С. Л. Бальтазар в статье об опере *semiseria* в своем словаре считает такой подзаголовок альтернативным для опер *semiseria*, хотя в статьях и исследованиях Дж. Баддена, У. Дина, А. Якобсхагена и др. о такой связи не упоминается.

Известно, что трагикомедия и родственные ей жанры имели важную роль в европейском театре XVI-XVIII веков. Как пишет С. Кастельвекки, «бесчисленные примеры показывают, что термин использовался в различных контекстах для обозначения не только произведений смешанного характера, но также для пьес, в которых по-другому соединялись элементы, связанные с условно обособленными сферами героического и комического. Среди них были пьесы, в которых

63 Jacobshagen A. Opera semiseria // Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 702.
64 Ibid.
65 Ibid.

персонажи, подходящие для комедии, были героями весьма серьезного и трагического действия (как в буржуазной драме); пьесы, в которых персонажи, подходящие для трагедии трактовались комически (как в героико-комическом жанре) или по крайней мере показаны в частных повседневных ситуациях; а также такие пьесы, в которых трагическое рассматривалось во всех отношениях (героические персонажи, опасность для жизни, высокий стиль) за исключением счастливой развязки»[66]. Примером такой *dramma tragicomico* в оперном театре конца XVIII века служит «Аксур, царь Ормуза» Л. да Понте-А. Сальери (1788, Вена). Комментарии Сальери о его «Аксуре» «подтверждают и описание оперы как "трагикомической" и связь этого описания с чередованием высокого и низкого в драматической интонации и музыкальном стиле»[67].

В конце XVIII века термином *dramma tragicomico* либреттисты и композиторы, вероятно, вуалировали различные эксперименты. Как указывает Кастельвекки, «либреттисты также использовали наименование "трагикомическое" в различных контекстах, и нет ничего удивительного в том, что некоторые оперы, происходящие из традиции буржуазной драмы и бытовой трагедии, разделяли свое наименование с операми другого, весьма особенного характера»[68].

Произведением такого «другого, весьма особенного характера» была, например, опера Дж. Гамерры и Й. Вейгля «Одинокие» (1797) по пьесе Б. Д'Арно «Несчастные любовники». Известно, что эта пьеса рассматривалась как образец «темного жанра» (*genre sombre*) – буржуазной драмы с оттенком мрачности и ужаса. Дж. Гамерра надеялся, что оперная адаптация пьесы, в которой «господствует патетический жанр, может с успехом вызвать общую чувствительность и слезы у дам и всех восприимчивых зрителей»[69].

Еще одной оперой, представляющей такое экспериментальное направление, была опера «Белиса, или Признанная верность» А. Пеполи–П. Винтер (1794,

66 Castelvecchi S. Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge: *Cambridge* University Press, 2013. P. 211.
67 Ibid. P. 212.
68 Ibid.
69 Ibid. P. 213

Венеция). По мысли Якобсхагена, она представляет настоящее смешение жанров, «поскольку в ней прозаический диалог занимает место речитатива, а гибридность возводится в правило»[70].

По-видимому, именно с операми подобного экспериментального характера, обозначенными *dramma tragicomico,* Бальтазар и связывает ранние оперы *semiseria*, ясной же преемственности не наблюдается.

1.3 Farsa

Отдельную группу из героико-комических и трагикомических опер образовывают оперы, в которых дополнительный комментарий указывает на сентиментальный характер: *dramma sentimentale, dramma di sentimento* или *farsa sentimentale*. Оперы с таким обозначением, как считает Якобсхаген, являлись связующим звеном между оперой *semiseria* и *farsa*[71], сами же *farsa* непосредственно причисляются к предшественникам оперы *semiseria*.

В современном музыковедении *farsa* определяется как «оперный жанр, как правило, в один акт (одноактное произведение), популярный в Италии в конце XVIII века и начале XIX века»[72]. Оперы в этом жанре развивались с 1790-х годов в основном в Венеции и в особенности в театре Сан-Мозе[73], а пика своей популярности достигли к 1800 году. Сам же итальянский термин, обозначавший такие одноактные оперы, как поясняет Р. Осборн, имеет мало общего со значением английского слова «farce» (добавим – и со значением русского слова «фарс»). Исследователь констатирует, что некоторые из фарсов «вовсе не были смешными»[74]. В этом жанре наиболее успешно работали либреттисты Дж. М. Фоппа и Г. Росси в сотрудничестве с различными композиторами: в 1790-1800-е гг. с Дж. Фаринелли, П. Дженерали, И. С. Майром, с 1810 г. с Дж. Россини и К. Кочча.

---

70 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 31.
71 Ibid. S. 112.
72 Bryant D. Farsa // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2 P. 126.
73 Как указывает Д. Бриант, 106 из 191 постановок farse в театре Сан-Мозе подтверждено опубликованными либретто.
74 Osborne R. Rossini: His Life and Works. 2nd ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. P. 173.

Венецианские *farsa* в плане структуры представляли собой «двухактную оперу *buffa* в миниатюре»[75]. Структурное сходство с оперой *buffa* достигалось помещением в середину действия ансамбля, являющегося аналогом финала I акта типичной оперы *buffa*. Распространенной практикой, подтверждающей тесную связь двух жанров, было преобразование некоторых *farse* в оперы *buffe* и наоборот. Характерными чертами *farsa* являлись сокращение числа номеров и размеров речитативов (в сравнении с обычными операми *buffa*), почти полное отсутствие хоровых сцен и сценических эффектов. Осборн, характеризуя практику постановок фарсов в театре Сан-Мозе, пишет, что «состав певцов обычно включал шесть исполнителей: сопрано и тенор как романтические главные герои, *seconda donna* [женский персонаж второго плана], а также трио комических басов или пара басов и один тенор. <...> Работая в рамках строго ограниченного бюджета, в минимальных декорациях и в краткий репетиционный период, труппа могла поставить две или три одноактные оперы за сезон»[76].

Исследователи часто указывают и на сходство *farse* и двухактных *dramma giocoso*[77]. Так, Якобсхаген поясняет, что между ними формально «не существовало драматургических различий»[78]. Д. Бриант, в свою очередь, добавляет, что некоторые *farsa* структурно связаны с французскими *comédie mêlé d'ariettes*. Их объединяют разговорные диалоги, поддержанные оркестровым тремоло и другими эффектами, и их открытый «мелодраматический» стиль[79]. Такое двойственное положение *farsa* позволило Брианту обозначить его как жанр-не-жанр (genere non-genere)[80].

Якобсхаген утверждает, что *farsa* был «отправной точкой для появления венецианских опер *semiseria*»[81]. Подтверждением этому стали появившиеся

75 Balthazar S.L. Farsa // The Historical Dictionary of Opera. P. 122.
76 Osborne R. Rossini: His Life and Works. 2nd ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. P. 173.
77 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 112; Bryant D. Farsa // The New Grove Dictionary of Opera. P. 126
78 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 112.
79 Bryant D. Farsa // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 2 P. 126.
80 Bryant D. La Farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non-genere // I vicini di Mozart. Il teatro musicale tra sette e ottocento / ed. M.T. Muraro e D. Bryant. Firenze, 1989. P. 431-455.
81 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 112.

примерно с 1805 года в разных венецианских театрах многочисленные *drammi sentimentali* (а также *melodrammi semiseri*), которые «исходили из *farsa*, а выбор сюжета и его трактовка соответствовали, тем не менее, операм *semiseria*»[82]. Парадигматическими произведениями для этого направления, по мнению Якобсхагена, явились «Элиза» Майра (Сан-Бенедетто, 1804), «Аделина» Дженерали (Сан-Мозе, 1810) и «Счастливый обман» Россини (Сан-Мозе, 1812) «как единственные сентиментальные одноактные пьесы, которые были поставлены по всей Италии»[83]. Факт появления к началу 1820-х годов двухактных *drammi sentimentali* (вместо одноактных, как было в 1800-е годы) «наглядно объясняет утверждение оперы *semiseria* как самостоятельного оперного жанра»[84].

1.4 Комические оперы сентиментального направления

Среди итальянских опер, подготовивших появление жанра *semiseria*, отечественные и западные исследователи часто называют некоторые комические оперы (имевшие различные жанровые обозначения от *opera buffa* до *dramma giocoso*), которые, по их мнению, являлись ранними образцами некоего «смешанного» или «среднего» жанра и были созданы под влиянием сентиментализма.

Так, первой в списке опер-предшественниц *semiseria*, составленным У. Дином, упоминается опера *buffa* Д. Чимарозы **«Мнимая неверность»**. Эта опера была заказана королем Неаполя и Сицилии Фердинандом для вечера открытия его нового театра Фондо. Как известно, Фердинанд, порвав с традицией посещения аристократами исключительно серьезных опер, побывал однажды на представлении *opera buffa* в театре Нуово и поспособствовал тем самым «социальной приемлемости комической оперы, а также возрастанию престижа театров, где они шли»[85]. Репертуар его нового театра – королевского театра Фондо

82 Ibid.
83 Ibid.
84 Ibid. S. 113.
85 Robinson M.F. Naples and Neapolitan Opera (Oxford Monographs on Music). Oxford: Clarendon Press, 1972. P. 13

(ныне театр Меркаданте) – как раз и должен был отразить этот обновленный интерес дворянства к комической опере.

Интересно, что к либретто оперы «Мнимая неверность» Дж. Б. Лоренци написал небольшое предисловие, в котором, как считает Дин, либреттист подчеркнул, что стремится создать «нечто среднее между двумя старейшими формами»[86]:

> Я попытался найти путь, чтобы отдалиться от обычной популярной и вульгарной буффонады, которая сейчас так модна в наших маленьких театрах, довольствуясь сдержанными шутками, достаточными, чтобы внести в комические сцены трагические элементы, которые я сюда включил и которые до сих пор не использовались в музыкальных комедиях. Мое намерение состояло в том, что между целиком серьезной драмой королевского театра Сан-Карло и полностью комической драмы вышеупомянутых маленьких театров эта пьеса могла бы послужить умеренным (средним, рассчитанным на большую аудиторию) видом развлечения (un mezzano spettacolo), сдержанно разделяя оба стиля так, чтобы каждый нашел в столице театр, соответствующий его вкусу.[87]

Текст либретто «Мнимой неверности» в некоторой мере подтверждает намерения Лоренци. Местом действия в опере является типичный для опер *seria* древний город Кумы на юге Италии. Список действующих лиц включает две *parti serie*, две *parti buffe* и двух персонажей, которые поют и говорят на неаполитанском диалекте. В основе сюжета лежит история трех пар возлюбленных, которым помогает справиться с трудностями богиня Диана (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

В музыкальном материале оперы Чимароза попытался отразить своеобразие либретто, объединив элементы стилей *seria* и *buffa*. Музыковеды отмечают, что музыка арий, написанных в обоих стилях, более возвышенна, чем в типичных номерах комической оперы этого периода. Чимароза включает в серьезные номера комические приемы, «которые никогда бы не могли появиться в опере *seria*, например, когда Вузаччио изображает рев осла»[88]. И наоборот, на протяжении всей оперы встречаются аккомпанированные речитативы, которые были типичны для

86 Dean W. Italian Opera. P. 391.

87 Перевод предисловия выполнен по тексту, представленному в книге Д. Кимбелла «Итальянская опера» (Kimbell D. Italian opera. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 335-336).

88 Cimarosa D. L'infedeltà fedele, Part 1: Introductory Materials and Act 1 / ed. by E. Haimo. Middleton, 2012. P. X.

оперы *seria*, и они использовались не как пародия, а скорее как «драматическое подобие *opera seria*»[89]. Кроме того, в номерах и в *buffa*-стиле и в *seria*-стиле Чимароза активно вводит фиоритуры.

Исследователь творчества Чимарозы Н. Росси также, как и У. Дин, полагает, что «текст, который создал Лоренци, почти породил новый жанр, либретто, находящееся по середине между *opera buffa* и *opera seria*»[90]. Однако остается неизвестным, восприняли ли современники Фердинанда I оперу «Мнимая неверность» как «новое слово» в театральной традиции. По сведениям Н. Росси, «никаких отзывов о достоинствах оперы до нашего времени не дошло»[91]. К тому же, ко времени премьеры «Мнимой неверности» уже были известны другие примеры таких соединений *seria*- и *buffa*-стилей (например, в «Доброй дочке» Гольдони-Пиччинни или в «Освобожденной рабыне» Мартинелли-Йоммелли). Редактор современного издания партитуры оперы И. Хэймо считает, что «претензия Лоренци на введение нового жанра возможно воспринималась как самореклама, а не как исторически доказанный факт»[92]. Д. Кимбелл также с осторожностью высказывается по поводу создания Лоренци нового жанра. В книге «Итальянская опера» он пишет, что Лоренци акцентирует в предисловии к либретто «попытку очистить *opera buffa* от грубой формы комедии для того, чтобы сделать ее более благородной формой театра»[93]. Думается, что в этой опере, как и в ряде других сочинений, прослеживается тенденция к *«обуржуазиванию»* («embourgeoisement», по выражению Д. Кимбелла) неаполитанской оперы *buffa*, а не движение в сторону создания нового жанра.

Традиционно присутствует в отечественной литературе (реже в старой западной) в качестве прообраза оперы *semiseria*, а иногда и первой оперой *semiseria*, опера **Н. Пиччинни «Чеккина, или Добрая дочка» (1760) на либретто Гольдони**, имеющая подзаголовок *dramma giocoso*. Как известно, *dramma giocoso*

89 Ibid.
90 Rossi N., Fauntleroy T. Domenico Cimarosa: His Life and His Operas. Westport: Greenwood Press, 1999. P. 72.
91 Ibid. P. 73.
92 Cimarosa D. L'infedela fedele. P. IX.
93 Kimbell D. Italian opera. P. 335.

не представляет собой отдельный музыкальный жанр, этим термином обозначается «тип либретто, пользовавшийся благосклонностью Гольдони и его последователей, в котором типы персонажей из серьезной оперы (*parti serie*) появлялись рядом с обычными крестьянами, слугами, пожилыми буффонами и другими традиционными персонажами комической оперы (*parti buffe*), часто со средними персонажами (*in mezzo carattere*)»[94].

Напомним, что либретто «Доброй дочки» написал К. Гольдони по известнейшему сентиментальному роману С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1741). Главная героиня оперы – молодая девушка Чеккина, «когда-то по необходимости оставленная отцом у чужих людей, воспитанная в доме графини, как неизвестная сиротка, и наконец найденная своим отцом-полковником»[95] (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Западными и отечественными музыковедами всегда отмечается, что в тексте либретто «Доброй дочки» смешены «традиционная комедия *buffo* с тоном сентиментальности, скопированным из его литературного источника "Памелы" Ричардсона»[96]. Черты сентиментализма обнаруживаются также в морализаторском финале – «не традиционном гимне любви, которым часто заканчиваются оперы-*buffa*, а краткой молитве благодарности, воззвании к Господу с просьбой счастья и "хороших дней"»[97].

Сентиментализм выражен не только в либретто, но и в музыке. Так, в «мягко-сентиментальном духе» обрисованы музыкальные номера главной героини. Наиболее известным примером среди них является знаменитая ария Чеккины *«Una povera ragazza...»* («Бедная девушка...») из I действия оперы. По мысли Т. Ливановой, отпечаток новизны этой центральной арии сообщают отказ от *lamento*, «сочетание живого трепетного чувства с неожиданной идилличностью общего

94 Dramma giocoso // The New Grove dictionary of Opera. Vol. 1. P. 1242.
95 Ливанова Т. История западноевропейской оперы до 1789 года. М.: Музыка, 1983. С. 157.
96 Dean W. Italian Opera. P. 392.
97 Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века: дис… канд. иск. Новосибирск, 2005. С. 84.

колорита»[98], открытая и непосредственная выразительность. Отметим использование в этой арии средств, характерных для вокальных партий сентиментальных номеров: сдержанный темп, мелодическая линия, которая «складывается из несложных интонационных оборотов, состоящих из интервально близких тонов»[99], ее интонационная простота, многочисленные украшения (как способ выражения эмоциональной раскрепощенности), отклонения в минорные тональности[100].

В поэтическом и музыкальном текстах оперы можно заметить черты сходства с произведениями жанра оперы *semiseria*. Сходства обнаруживаются, например, при беглом первом взгляде на канву сюжета, *«где сначала честь героини напрасно подвергается сомнению, но в итоге к всеобщей радости оправдывается»*. Помимо сентиментализма, в тексте либретто подчеркивается и навязанный источником сюжета морализм, который выражен в главенстве темы семьи и семейной добродетели, что заметно даже в названии: *«La buona figliuola»* точнее будет перевести как «Добродетельная дочка» или «Хорошая дочка»[101]. Особое внимание композитором уделяется образу главной героини, в котором подчеркивается трогательное, лирическое начало.

Еще в течение второй половины XX века исследователи «единогласно предоставляли этой *dramma giocoso* ["Доброй дочки" Н. Пиччинни – А. К.] роль инициатора сентиментального и *semiserio* оперных жанров»[102]. Однако современными западными музыковедами «Добрая дочка» среди истоков жанра оперы *semiseria* не указывается, а рассматривается лишь как возможный и отдаленный его предшественник. Исследователи в этом предположении опираются на мнения современников Н. Пиччинни. Так, по данным С. Кастельвекки, «масса комментаторов XVIII века трактовали «Добрую дочку» как оперу *buffa*, часто даже

98 Ливанова Т. История западноевропейской оперы до 1789 года. С. 158.

99 Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века. С. 66.

100 Подробнее об особенностях строения этой арии см.: Луцкер П. От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену // Старинная музыка, № 1, 2013. С. 8–15.

101 На такой перевод названия оперы (более точный для нашего времени) ранее указывала Т. Ливанова.

102 Piperno F. La mia cara Cecchina è baronessa: Livelli stilistici e assetto dremmaturgico ne La Buona figliuola di Goldoni-Piccinni // Analecta musicologica, 30, no. 2. 1998. S. 523.

выражая идею, что она была <...> "самой совершенной из всех опер *buffa*", что она могла бы "продолжить быть истинной моделью этого жанра"»[103]. «Сам Гольдони кажется не придавал какого-то особенного значения «Доброй дочке» с точки зрения истории жанра (и вообще, с какой-либо другой точки зрения), – пишет С. Кастельвекки. – Либреттист не претендовал на какую-нибудь роль в создании третьего жанра в опере: несмотря на то, что к 1780-му году <...> он мог бы поместить «Памелу» в специальную жанровую категорию, он никогда не требовал подобного статуса для «Доброй дочки». И его современники также не требовали этого»[104].

Крупнейший исследователь оперы *semiseria* А. Якобсхаген решительно отказывает опере «Добрая дочка» и вообще операм, обозначенным как *dramma giocoso*, в родстве с оперой *semiseria*. По его утверждению, опера Пиччинни, «как и другие *drammi giocosi* конца XVIII века, принципиально комическая опера с серьезными элементами, с амплуа из разных стилей, тогда как в *semiseria* юмор является случайным элементом, а в основе *semiseria* лежит потенциально трагическая история»[105]. По мысли Якобсхагена, между этими *drammi giocosi* и оперой *semiseria* есть существенные отличия еще и потому, что «термин *opera semiseria* в конце XVIII века не был в обиходе, не был вполне утвердившимся»[106].

Противоположную точку зрения представляет С. Л. Бальтазар, считающий, что в операх *semiseria* «обнаруживается также связь с *dramma giocoso* конца XVIII века»[107]. Однако в качестве примера, иллюстрирующего эту связь, у него выступает не «Добрая дочка», а **«Дон Жуан» Моцарта (1787) на либретто Л. Да Понте**. В целом же из утверждения Бальтазара не ясно, какие свойства *dramma giocoso* (напомним: не музыкального жанра, а типа либретто!) могли повлиять на формирование оперы *semiseria*. Музыковедами всегда отмечается жанровое своеобразие оперы Моцарта – соединение трагического с комическим,

103 Castelvecchi S. Sentimental opera. P. 37-38.
104 Ibid. P. 37.
105 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 15-16.
106 Ibid. S. 16.
107 Balthazar S.L. Opera semiseria // The Historical Dictionary of Opera. P. 255.

«равноправие трагедийных и гротескных сцен, сочетание реализма и фантастики, динамические характеристики, опирающиеся на действия героев, крайняя непосредственность, как бы обнаженность их эмоций»[108]. Но исследователь аргументирует свою мысль не подобными характеристиками оперы, а тем фактом, что опера «Дон Жуан» в итальянских постановках начала XIX века обозначалась как опера *semiseria*[109]. Известно, что первые постановки оперы Моцарта «Дон Жуан» были осуществлены в Италии с 1811 года (Бергамо, Рим)[110], а обозначение «*opera semiseria»* опера «Дон Жуан» получила в 1814, когда была впервые представлена в миланском «La scala»[111].

По-видимому, некоторые параметры оперы оценивались в то время как признаки *semiseria*, и поэтому опера получала такой подзаголовок в пору зарождения и расцвета оперы *semiseria*. Например, характерный для *semiseria* сюжет, в основе которого (как уже говорилось во Введении) *страдания молодой добродетельной девушки* (Донны Анны)*, преследуемой тираном* (Дон Жуаном)*, но в финале восстановление справедливости и наказание распутника*. Важным моментом для получения статуса *semiseria* стало, вероятно, наличие партии баса-*buffo* (Лепорелло). Отметим также обязательный для оперы *semiseria* счастливый конец, *lieto fine*, представленный в моцартовском «Дон Жуане» финальным секстетом, в котором в морализующем тоне прославляется добродетель и осуждается порок. Однако в постановках оперы начала XIX века этот заключительный секстет часто редуцировался. По сведениям Г. Аберта, после премьеры в Вене и «с этих пор почти всюду опера заканчивалась гибелью Дон-Жуана. До 1836 года исключение составлял Дрезден, где "Дон-Жуан" шел с полным

108 Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963. С. 287. См. Также работы Аберта Г., Чичерина Г., Чигаревой Е., Луцкера П., Сусидко И. и др.

109 Balthazar S.L. Opera semiseria // The Historical Dictionary of Opera. P. 255

110 Loewenberg A. Annals of opera, 1597-1940. Cambridge: W. Heffer and Sons, 1943. P. 453. Существует предположение, что первая итальянская постановка оперы состоялась в апреле 1792 года во Флоренции. Однако в «Annales of opera» факт этой постановки считают сомнительным, поскольку о ней нет никаких свидетельств.

111 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 56.

финалом»[112]. Тем не менее, даже такое окончание (с низвержением Дон Жуана в ад) отвечало обязательному требованию финала опер *semiseria* – наказанию злодея.

Интересным примером, подтверждающим правоту Бальтазара, может служить опера *semiseria* испанского композитора **Р. Карнисера[113] «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио» (1822)**. Известно, что в качестве либретто для своей третьей оперы *semiseria* Карнисер взял известный по моцартовской опере текст Лоренцо Да Понте, в который, тем не менее, были внесены значительные изменения. Так, например, смерть Командора была перенесена в конец I акта, линия крестьянской жизни, создающая важный драматургический контраст в тексте Да Понте, у Карнисера вообще пропущена, а единственная из комических ролей в испанской опере представлена образом Лепорелло (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Следуя тексту Да Понте, Карнисер не смог проигнорировать и музыку «Дон Жуана» Моцарта – в "*Il dissoluto*" композитор во многом следует моцартовской драматургической модели. Так, обращает на себя внимание целый комплекс мотивов, заимствованных из разных опер Моцарта: Например, знаменитая моцартовская тема Командора «*Don Giovanni! A cenar teco m'invitasti…*» («Приглашенье твое я принял…») звучит в увертюре оперы, в сцене появления Командора на ужине у Дон Жуана, в квинтете из I акта в партии Дон Жуана. Хор интродукции включает также короткую цитату из арии Фигаро в финале I акта «Свадьбы Фигаро» (1786) – "*Non più andrai…*" («Мальчик резвый…»). Более того, Карнисер следует моцартовской модели в плане построения некоторых важных драматургических сцен. Среди таких эпизодов, написанных по моцартовскому образцу, можно назвать арию Лепорелло «со списком» из I акта и, отчасти, терцет в сцене на кладбище во II акте, а также сцена ужина в доме у Дон Жуана в финале II акта. Таким образом, Карнисер не только переносит из либретто Да Понте ряд

112 Г. Аберт. В. А. Моцарт. Часть 2, книга 2. М.: Музыка, 1985. С. 107

113 Рамон Карнисер (1789—1855) – испанский композитор, руководитель главных театров Мадрида и Барселоны, почетный профессор Испанской национальной консерватории. Подробнее о биографии и творчестве композитора см.: Поспелова А. Проблема рецепции в зеркале оперных сочинений испанских композиторов рубежа XVIII-XIX веков. Дипломная работа. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 94-139.

сцен, но и прибегает к драматургическим эффектам, найденным Моцартом, а также обильно цитирует наиболее удачные на его вкус фрагменты моцартовской оперы.

Эти цитаты и заимствования из опер Моцарта скорее всего не могли быть узнаны испанскими зрителями: опера Моцарта «Дон Жуан» пришла в Испанию поздно. Первое ее исполнение состоялось только 15 декабря 1834 года в мадридском театре де ла Крус и прошло без особого успеха. Можно предположить, что цитирование эпизодов из произведений Моцарта было вызвано не апелляцией к слушательской памяти, а желанием опереться на мотивы, уже прошедшие удачную апробацию в европейских театрах.

Тем не менее, в этом измененном либретто Да Понте и в музыке оперы обнаруживаются типичные черты оперы *semiseria*. Так, главная героиня Донна Анна представляет собой типизированный образ *semiseria* – невинную молодую девушку, страдающую от преследования тирана. Дон Жуан здесь выполняет функцию главного злодея и тирана. В финале, как и в любой опере *semiseria,* главного отрицательного персонажа ждет расплата за все злодеяния: за убийство Командора и преследование Донны Анны Дон Жуан карается смертью. Партия Лепорелло, являющегося, напомним, единственным комическим персонажем в опере, написана для буффонного баса, и таким образом этот персонаж как раз и заполняет тот минимум присутствия в опере *semiseria* комического. Думается, что и изменения в трактовке образа Командора (перенесение его смерти в конец I акта и активное участие Командора во II акте – в терцете на кладбище и в финале) продиктованы, в большей степени, стремлением соответствовать модели оперы *semiseria*. Как известно, амплуа благородного отца главной героини (а именно таким и предстает Командор в этой опере) являлось важнейшим типизированным образом оперы *semiseria*. Кроме того, образ Дона Оттавио – возлюбленного главной героини и ее защитника – также отвечает модели *semiseria*.

При всем соответствии либретто «*Il dissoluto*» нормам оперы *semiseria* обязательное *lieto fine* здесь соблюдается лишь наполовину. Опера заканчивается низвержением Дон Жуана в ад – наказанием распутника, а торжество добродетели,

следующее обычно за восстановлением справедливости и осуждением порока, здесь отсутствует. В отказе от традиции *lieto fine* можно увидеть следование композитора европейской моде: как уже упоминалось выше, в итальянских постановках начала XIX века моцартовский «Дон Жуан» скорее всего шел без нравственного резюме *lieto fine*, а заканчивался трагической сценой гибели Дон Жуана.

В качестве главного стилистического ориентира в этой опере выступает россиниевский стиль, формы арий и ансамблей также «скроены» по образцу россиниевских. Например, в построении каватины Донны Анны и дуэта Донны Анны и Командора композитор в точности следует моделям каватины Нинетты и дуэта Нинетты и Фернандо из «Сороки-воровки».

Таблица 1.1 -- Сравнение форм каватины Нинетты (из оперы «Сорока-воровка» Россини) и каватины Донны Анны (из оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера)

	Схема формы каватины Нинетты		**Схема формы каватины Донны Анны**	
Разделы формы	Moderato	Allegro	Andante	Allegro
Тональный План	E—E—cis—E	E—E—H—E—E	E—E—cis—E	E—E—H—E—E
Количество тактов	14 (вст.)—14—13—14	9 (вст.)—16—9—16—33	28 (вст.)—32—14—16	24 (вст.)—30—18—31—33

Таблица 1.2 -- Сравнение форм дуэта Нинетты и Фернандо (из I акта оперы «Сорока-воровка» Россини) и дуэта Донны Анны и Командора (из I акта оперы «Дон Жуан Тенорио» Карнисера)

	Схема формы дуэта Нинетты и Фернандо				**Схема формы дуэта Донны Анны и Командора**			
Разделы формы	Allegro Moderato	Andantino	Allegro Moderato	Vivace	Andante	Andantino	Allegro con brio	Allero Assai
Тональный план	D	F	F—D	D	A	F	d	A
Количество тактов	68	36	24	102	54	55	54	52×2

Думается, что эти пересечения с шедевром Россини[114] нужны были Карнисеру, чтобы ввести известный сюжет о Дон Жуане в жанровое пространство оперы

114 Более подробно о пересечениях оперы Карнисера с «Сорокой-воровкой» Россини и «Дон Жуаном» Моцарта см.: Поспелова А. Опера «Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio» Рамона Карнисера: к истории испанского

semiseria. По-видимому, опера «Сорока-воровка» оценивалась Карнисером как совершенный образец оперы *semiseria*. Структура оперы и последовательность сцен и номеров, их формы, тональные планы, инструментовка «Сороки-воровки» были адаптированы Карнисером для измененного и урезанного либретто Да Понте и даже для музыки Моцарта. В этом смысле опера Р. Карнисера может рассматриваться как свидетельство сочетания двух жанровых модусов – оперы *buffa* и оперы *semiseria*.

Однако этот пример выступает в пользу только лишь одной *dramma giocoso* – моцартовского «Дон Жуана». Следовательно, оперы «Добрая дочка», «Дон Жуан» и ряд других сочинений не принадлежат к линии явных истоков жанра. Это-то слишком отдаленное родство моцартовского шедевра с наступившей на европейской оперной сцене модой заставило Карнисера «исправить» опус Моцарта-Да Понте, переведя его в более современное жанровое русло. И, возможно, что именно этим несходством объясняется отсутствие оперы Моцарта в репертуаре итальянских театров до 1811 года.

Современное западное музыковедение достигло абсолютного согласия в том, что все опыты итальянских либреттистов конца XVIII века протекали под действием главного катализатора – *opéra comique* и его дореволюционной разновидности *comédie larmoyante* (слезной комедии), и именно французская комическая опера считается одним из главных истоков оперы *semiseria*. Краткий экскурс в историю жанра и характеристика его классических образцов[115] позволит выявить связи между французским жанром и оперой *semiseria*.

музыкального театра первой трети XIX века // Искусство музыки. Теория и история. №4. 2012. С. 65-78.

115 Необходимость такой исторической справки велика: за исключением некоторых упоминаний о слезных комедиях и, в целом, об *opéra comique* последних десятилетий XVIII века в работах В. Брянцевой, О. Левашевой, М. Черкашиной сведения об этих жанрах в отечественном музыковедении отсутствуют.

§2 Французские истоки жанра

2.1 Comédie larmoyante

В большинстве современных авторитетных исследований и справочных изданиях указывается, что французская «слезная комедия» была одним из основных истоков оперы *semiseria*. В оперном словаре Гроува «слезная комедия» определяется как жанр комической оперы, возникший под воздействием драматического театра, где действие развивается «через слезы к счастливому финалу, в нем подчеркивается сентиментальность и в то же время присутствует моральный подтекст»[116]. Жанр, сформировавшийся под влиянием сентиментализма, принадлежит к типу лирико-сентиментальных комических опер, заполонивших французскую сцену и быстро распространившихся по другим странам (Италии, России и т. д.).

Как известно, появление слезной комедии (и шире – *мещанской драмы*[117]) связано с усилением роли третьего сословия в общественной жизни предреволюционной Франции. Сентиментальность и чувствительность новых героев (часто выходцев из буржуазной среды) становится характерной чертой слезных комедий, как и идеи добродетели и долга, мотивы социального конфликта и неравенства, типичные для этого периода. В литературе часто упоминается о «потоках слез», которые проливали растроганные зрители, переживая за героев пьес и сочувствуя им. Для характеристики этих новых чувствительных героев композиторы прибегали к особым музыкальным средствам, особенно если персонаж был еще и простолюдином.

Поиски новых средств шли «по пути соединения традиций итальянского вокального стиля и французской песенности, в частности, нарождающейся

116 Elizabeth M., Bartlet C. Comédie larmoyante // The New Grove dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.1. P. 909.

117 «Мещанская драма – драматургический жанр в европейской литературе XVIII века. Мещанскую драму называют также "сентиментальной комедией", "буржуазной драмой", "буржуазной трагедией", "серьезной (слезной) драмой (комедией)" и т. д.». Ерофеева Н. Мещанская драма [электронный ресурс] // Французская литература от истоков до Новейшего периода / Под ред. В. Лукова. Электронная энциклопедия. Режим доступа: http://www.litdefrance.ru/199/679

романсовой чувствительной лирики»[118]. Как пишет Ю. Антипова, в результате этого поиска «возник качественно новый тип простой, но выразительной и задушевной лирики, которая сочетает черты народно-жанровой манеры пения с оборотами изысканно-утонченного "благородного стиля"»[119]. Исследователь определяет его как «итало-французский вокальный стиль», называет его «лицом» сентиментальной оперы XVIII века и дает его достаточно подробный «портрет» в своем исследовании.

Так, для мелодики основными являются такие качества, как плавное движение, интонационная подвижность, обилие украшений, секстовые скачки. Характерными особенностями ладогармонической сферы становятся преобладание минора, аккордов субдоминантовой сфере и движение секстаккордами. Музыкальные характеристики чувствительных героев часто выдержаны в средних темпах, а также сопровождаются ремарками, касающимися характера исполнения. Как подчеркивает Антипова, «именно неторопливость развертывания, что к тому же рождает ощущение "дления", дает возможность раскрыть все детали переживаемых эмоций, погузиться и прочувствовать эмоциональную атмосферу лирического высказывания»[120].

Особенное внимание в музыкальных номерах героев уделялось и выразительности оркестровой партии. По составу инструментов и характеру звучания оркестровый стиль лирико-сентиментальных опер приближался скорее к «серьезным» оперным жанрам. Одним из его главных качеств можно назвать мотивную насыщенность партии оркестра, «когда, помимо выдержанных поддерживающих гармоний, звучат выразительные подголоски, самостоятельные мелодические фигуры, не дублирующие вокальную партию»[121], что создавало эмоционально-красочный «контест» вокальным характеристикам образов.

118 Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века. С. 58.
119 Там же.
120 Там же. С. 66.
121 Там же. С. 71.

Этот «итало-французский вокальный стиль» (или чувствительный стиль) наиболее ярко проявился в таких операх, как «Люсиль» А. Гретри, «Том Джонс» Филидора, «Жюли» Дезеда, «Добрая дочка» Пиччинни, «Нина» Далейрака и Паизиелло, а также в сочинениях Гаво, Шапеля, Бруни, Далейрака и Буальдье. Даже когда интерес к лирико-комическим операм угас, этот чувствительный стиль использовался композиторами для характеристики сентиментальных героев и был легко узнаваем для публики.

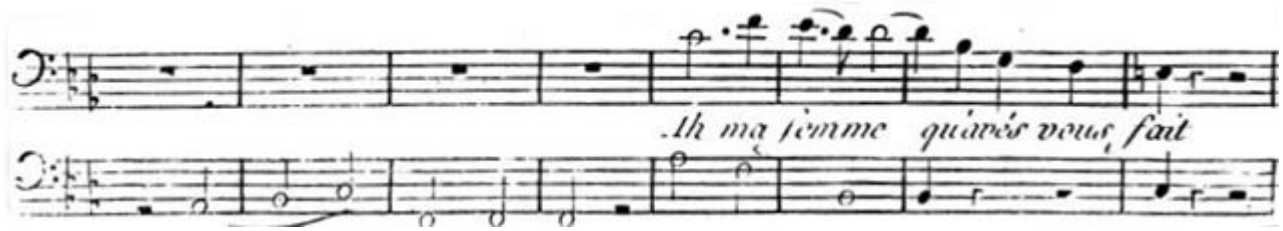
Классический пример слезной комедии в музыкальном театре – одноактная опера **А. Гретри «Люсиль» (1769) на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля** (по его же рассказу «Школа отцов») (см. краткое содержание оперы в Приложении А). К наиболее значительным и интересным музыкальным номерам оперы принято относить идущие друг за другом два контрастных номера: квартет «*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*?» («Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи?») и трагический монолог Блеза «*Ah! Ma femme! qu'avez vous fait?*» («О, моя жена! Что ты сделала?»).

Построенный на патетической декламации монолог Блеза (Рисунок 1.1), по определению О. Левашевой, представляет собой «один из первых примеров психологической "моносцены" в сентиментальной опере XVIII века»[122]. Известно, что образ Блеза стал одной из первых попыток в музыкальном театре углубить, насытить драматизмом и трагизмом образ человека из народа, крестьянина. По воспоминаниям Гретри, публика была просто шокирована, увидев своего любимца Кайо в этой драматической роли вместо привычного амплуа простодушного крестьянина-весельчака[123].

122 Левашева О. Оперная эстетика Гретри // Классическое искусство за рубежом / Ред. Б. Виппер и др. М.: Наука, 1966. С. 162.

123 См. об этом Гретри А. Мемуары или очерки о музыке. Том 1. М.-Л.: Музгиз, 1939. С. 148.

Рисунок 1.1 – А. Гретри, опера "Люсиль", монолог Блеза

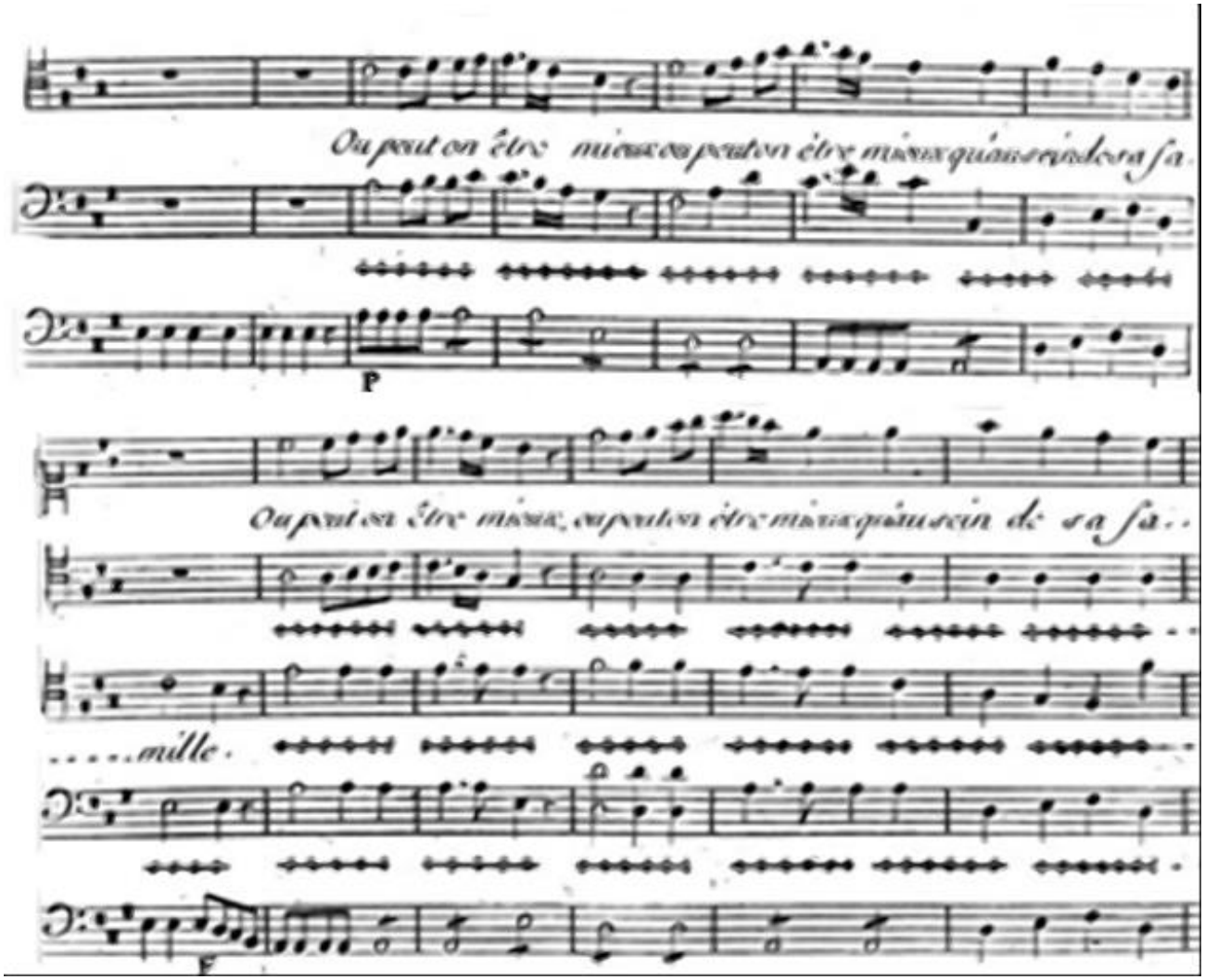


«Семейный» квартет (Рисунок 1.2), служащий завершением экспозиции мирной и патриархальной жизни, снискал поразительный успех у французской публики и исполнялся по разным поводам в течение следующих 50 лет[124]. В. Брянцева, рассматривая «Люсиль» в своей книге «Французская комическая опера XVIII», считает, что секрет экстраординарной популярности и силы воздействия главной темы квартета кроется в удачном соединении текста и мелодии: «афористически сформулированная в его (квартета) ключевой фразе первая заповедь буржуазной семейной добродетели легла у Гретри на мелодию с интонациями массового лирико-гимнического характера»[125].

124 Мелодия этого квартета легла в основу тематизма второй части пятого скрипичного концерта Анри Вьетана.

125 Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. Пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985. С. 249.

Рисунок 1.2 – А. Гретри, опера "Люсиль", квартет



В творчестве Гретри линию *comédie larmoyante* продолжила **опера «Сильвен» (1770) на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля** (см. краткое содержание оперы в Приложении А). Удивительно, что центральное место в партитуре этой оперы занимают музыкальные номера жены Сильвена Елены. Ее образ, как кажется, вдохновлен главной героиней известного романа Руссо – но не юной Юлией д'Этанж, а повзрослевшей госпожой де Вольмар – примерной женой, трудолюбивой хозяйкой дома, нежной и заботливой матерью.

Еще одна слезная комедия Гретри **«Избранница из Саланси» (1773)** на либретто Массон де Пезея была самим композитором обозначена как пастораль. В опере показан патриархальный уклад жизни веселых и добрых крестьян, действие

разворачивается в окружении весеннего сельского пейзажа, гор и реки. На фоне этих типично пасторальных сцен разыгрывается «печальная драма прекрасной и добродетельной девушки, затравленной низким клеветником, добивающимся ее любви»[126] (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Эта опера, как и предыдущие сочинения Гретри, тоже имела счастливую судьбу: на французской сцене она продержалась до 1819 года. Д. Чарльтон указывает, что «Избранница из Саланси» была даже больше любима во французской провинции и, в конце концов, стала там наиболее исполняемой оперой из всех сочинений Гретри[127]. Французскую публику особенно привлекал образ главной героини – добродетельной Сесили. Зрители серьезно возражали и даже протестовали, если роль Сесили исполняла актриса с дурной репутацией[128].

Заметим, что опера стала популярной даже вопреки тому, что сама история была не нова для публики: несколькими годами ранее в Фонтебло, а затем и в Париже была поставлена трехактная опера-пастиччио с тем же названием и на тот же сюжет с либретто Фавара и с музыкой Рамо, Филидора, Монсиньи и других композиторов. Позднее Новерр для своего балета «Пора непорочности, или Добродетельная избранница из Саланси» на музыку Л. Де Байю (1775, Милан) моделью избрал именно оперу Гретри.

Как пишет В. Красовская, Гретри «создал в музыке простые, наивные характеры, наполнил чувством драматические коллизии сюжета»[129]. Кульминационным моментом в опере, волновавшим публику до слез, является выход отчаявшейся и готовой умереть Сесили и ее ария-монолог в финале оперы. Согласно текстовой ремарке, Сесиль появляется на сцене «с распущенными волосами и остановившимся взглядом»[130]. «Эта типичная ситуация "сцены

126 Левашева Е. Оперная эстетика Гретри. С. 166
127 Charlton D. Grétry and the Growth of Opéra-comique. Cambrige: Cambridge University Press, 2011. P. 128
128 Гретри А. Мемуары. С. 152-153.
129 Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Спб.: Лань; Планета музыки, 2009. С. 133
130 La rosiére de Salenci: comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, par Pezay, musique de M. Grétry, représentée, pour la première fois, a Paris, par les Comédiens Italiens, en 1771. Paris: chez Fages, 1808. P. 26.

отчаяния", – пишет О. Левашева, – породила впоследствии множество романтических сцен-монодрам подобного рода»[131].

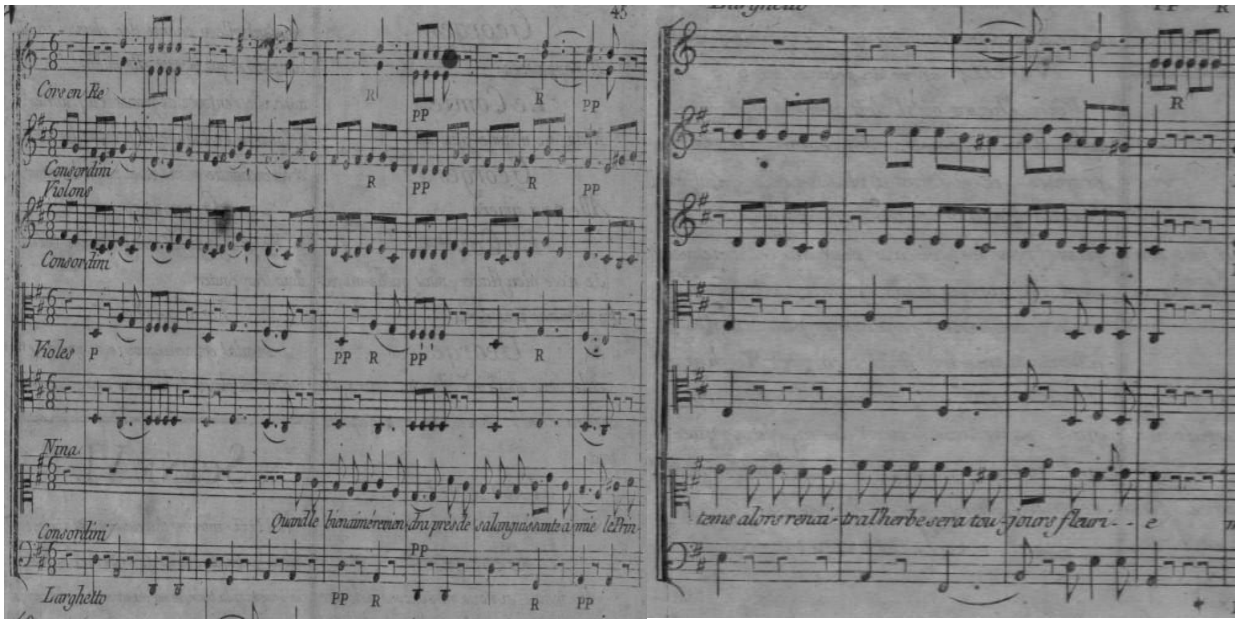
Поздним примером *comédie larmoyante* считается опера **«Нина, или Безумная от любви» (1786)** на текст Б.-Ж. Марсолье с музыкой Н. Далейрака. Сюжет этой оперы крайне прост: «молодая девушка Нина теряет рассудок, когда узнает, что ее возлюбленный, отвергнутый отцом Нины, был убит на дуэли, но снова приходит в себя, когда он возвращается»[132] (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Как указывает В. Брянцева, в сюжете «Нины» «в центр внимания поставлены психологические переживания заглавного персонажа, в которых теперь еще сильнее акцентируется обостренно-чувствительное мелодраматическое начало»[133]. Отсутствие событий и сложного повествования в опере, акцент на эмоциях, по мнению С. Кастельвекки, являются «одними из основных характеристик, которые "Нина" разделяет с огромным количеством сентиментальной литературы и театра XVIII века»[134].

Самым известным музыкальным номером из этой оперы (и единственным сольным номером в партии главной героини) считается сентиментальный романс Нины «*Quand le bien-aimé reviendra*» («Когда мой возлюбленный вернется») (Рисунок 1.3).

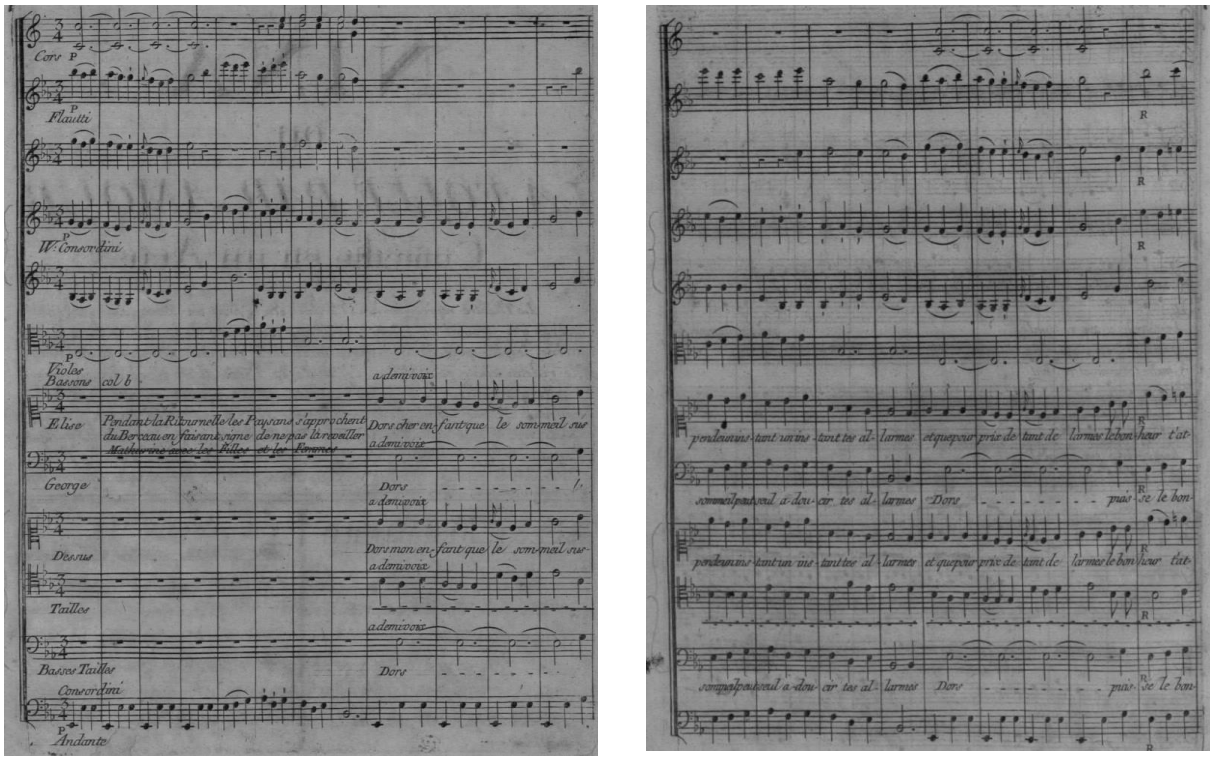
131 Левашева О. Оперная эстетика Гретри. С. 167
132 Dean W. Italian opera. P. 393.
133 Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. С. 291.
134 Castelvecchi S. From "Nina" to "Nina": Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s // Cambridge Opera Journal. Vol. 8, No. 2. 1996. P. 91-112. P. 92.

Рисунок 1.3 – Н. Далейрак, опера "Нина", романс Нины



Другие номера в опере также имеют чувствительный характер, например, колыбельная, которую поют крестьяне, окружив заснувшую Нину (Рисунок 1.4), или ария графа (отца Нины), преисполненная патетики и искреннего раскаяния.

Рисунок 1.4 – Н. Далейрак, опера "Нина", хор крестьян



Тем не менее, В. Брянцева справедливо отмечает, что в этой опере «театрально-сценическая эффектность действует сильнее собственно музыкальной экспрессии»[135].

Как известно, «Нина» имела беспримерную популярность во Франции и в других странах и не сходила с оперной сцены до 1852 года! Скорее всего, успех этой оперы Далейрака был вызван удачным сюжетом («новым для сцены и чрезвычайно трогательным»[136]), а также переполняющими оперу сценами, где главенствует *sensabilité* (чувствительность).

Подобные слезные комедии имели невероятную популярность как во Франции, так и за рубежом, где появлялись адаптации французских образцов и оригинальные произведения местных композиторов[137]. Наиболее ярким отражением такой ситуации являются многочисленные адаптации «Нины»: в течение нескольких лет после премьеры оперы по всей Европе стали появляться ее различные варианты[138]. Наиболее удачной и известной (а в наше время даже более известной, чем сам первоисточник) стала опера Дж. Паизиелло, охарактеризованная Кастельвекки как «один из величайших оперных хитов столетия»[139]. В этой версии оперы (сначала одноактной, затем расширенной до двух актов) был использован текст, переведенный на итальянский Дж. Карпани и значительно дополненный Дж. Лоренци. Интересно, что одноактная версия оперы была представлена с разговорными диалогами, что было «исключительно редким случаем в Италии, хотя иногда встречавшимся в Неаполе»[140].

В сентиментальном тоне оперы Паизиелло, в мелодиях, полных очарования и простоты, современные исследователи видят одно из первых проявлений романтического духа[141]. «Концентрация Паизиелло всех средств (мелодических,

---

135 Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. С. 291.
136 Castelvecchi S. From "Nina" to "Nina". P. 92.
137 Подробнее о лирико-сентиментальных комических операх (русских, английских, немецких) см.: Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века. С. 48-49.
138 Среди них, например, оперы «Nina; or The Love distracted Maid (автор музыки неизвестен, 1787), «Nina; or The Madness of Love» (Дж. М. Беркли, 1787); «Nina, oder Wahnsinn aus Liebe (Й. Г. Номанн, Й. Шустер, Ф.А. Хиллер, 1787) и др.
139 Castelvecchi S. From "Nina" to "Nina". P. 92.
140 Dean W. Italian Opera. P. 392.
141 Lazarevich G. Nina // The New Grove Dictionary of Opera [in 4 vol.] / Ed. by S. Sadie.Vol. 3. P. 608.

гармонических и оркестровых) на единственной цели, – пишет У. Дин, – медленные, как бы сползающие мелодические линии, скорбное задержание на неаполитанских секстаккордах и тихие хроматические фрагменты, заунывная трактовка духовых инструментов, особенно флейты, а также фаготов и валторн, местный колорит в виде пастушеской песни, вызывающей в памяти звучание волынки, слышимой словно на открытом воздухе (идея, заимствованная от Далейрака) – ознаменовала собой начало нового настроения в опере, которое позже получило важное значение»[142].

Образ Нины представляет собой яркий пример «чувствительной» натуры в опере. Чувствительность, следствием которой является безумие Нины, находит отражение и в музыкальном материале ее сольных номеров (например, первая ария Нины – «каватина в форме рондо свободного строения с быстрой модуляцией в медиантовый минор и брошенными окончаниями фраз, чтобы показать трогательное безумие»[143]) и в ее сценическом поведении (согласно ремаркам в тексте либретто, Нина появляется на сцене в простой одежде, с распущенными волосами и букетом цветов в руках, ее дыхание неровное, она погружена в молчание, часто вздыхает). Как заметил Кастельвекки, обе «Нины» (Далейрака и Паизиелло) «показывают, что между чувствительностью и безумием, также, как и между их соответствующими проявлениями, разница только в один градус»[144].

В партитуре оперы важную роль играют два хоровых номера: вступительный хор «*Dormi, o cara*» (Рисунок 1.5) и ария Нины с женским хором «*Lontana da te*» (Рисунок 1.6), в котором Нина и ее спутницы «оплакивают гибель Линдоро, и она утопает в хроматической безысходности»[145].

142 Dean W. Italian Opera. P. 393.
143 Ibid.
144 Castelvecchi S. From "Nina" to "Nina". P. 95-96.
145 Dean W. Italian Opera. P. 394.

Рисунок 1.5 – Дж. Паизиелло, опера "Нина", хор крестьян

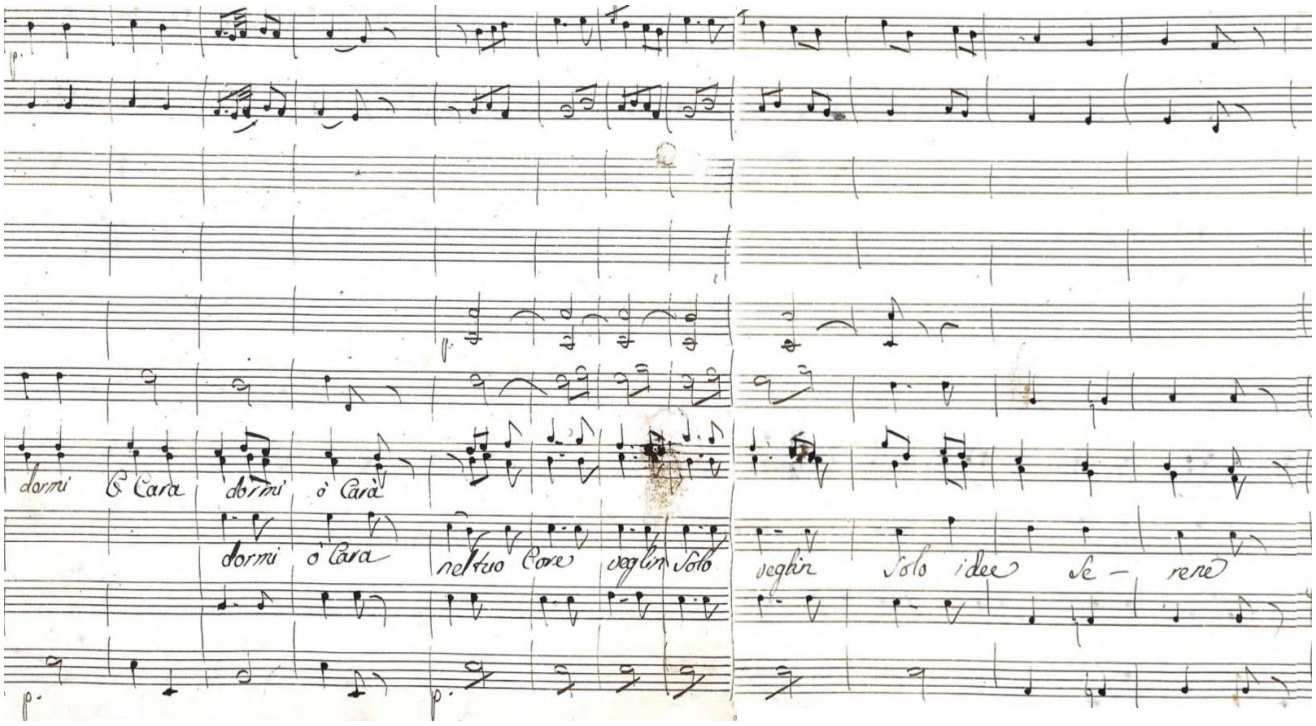
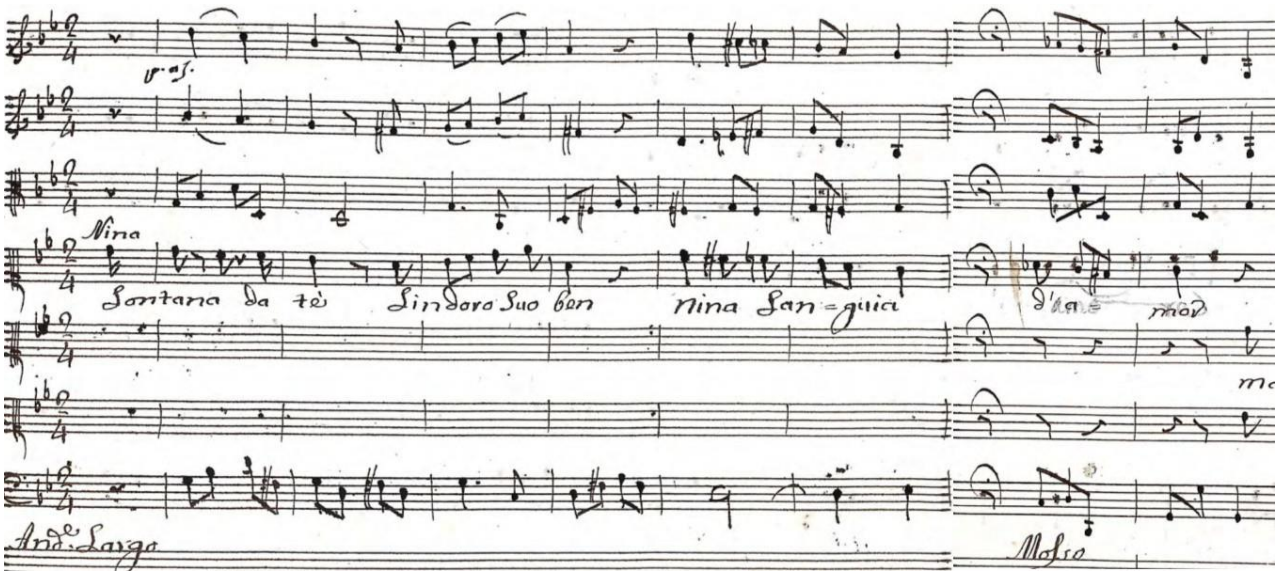


Рисунок 1.6 – Дж. Паизиелло, опера "Нина", ария Нины с хором "Lontana da te"



В этих двух номерах с участием хора, который изображает деревенских жителей, с помощью музыкальных и театрально-сценических средств подчеркивается особое внимание крестьян к Нине, их нежность и забота по отношению к ней, даже некоторое возвеличивание героини. Как замечает Э.

Сеничи, «только в этом благословенном окружении героиня может найти людей, которые, благодаря их чистой добродетели, сочувствуют ее состоянию»[146].

У. Дин считает «Нину» Паизиелло одним из главных истоков *semiseria,* определяя оперу как одно из самых успешных и влиятельных произведений века[147]. С. Кастельвекки называет «Нину» «образцом сентиментальной оперы – музыкальной версией этой новой буржуазной драмы, которая подарила трагическое достоинство событиям и героям из современной жизни[148].

«Нина», по-видимому, признавалась и самими композиторами самым ранним образцом жанра оперы *semiseria* и стойко идентифицировалась с каноном жанра, о чем могут свидетельствовать, к примеру, либретто оперы, напечатанные для постановок в Милане в 1829 году (в «Ла Скала» с участием Дж. Пасты), в Вероне и Мантуе в 1830 году, в которых опера была обозначена как «*dramma semiserio*»[149]. Кроме того, можно вспомнить письмо Беллини своему другу и первому биографу Франческо Флоримо, в котором композитор открыто называет свою «Сомнамбулу» и «Нину» Паизиелло примерами одного жанра: «Я клянусь тебе, что если в либретто нет глубоких эмоций, но оно, однако, полно театральных эффектов в его атмосфере [colorito], я могу сказать, что в сущности его жанр тот же, что и в "Сомнамбуле" и "Нине" Паизиелло, плюс несколько сильных военных штрихов и чего-нибудь строго пуританского»[150].

Краткий анализ и обзор наиболее известных и важных *comédie larmoyante* позволил выявить некоторые характерные черты, усвоенные оперой *semiseria*.

Как видно, французские «слезные комедии» репрезентировали **амплуа** добродетельных и глубоко любящих героев-влюбленных (например, Сесиль и Колен из «Избранницы из Саланси» А. Гретри, Алексис и Луиза из «Дезертира»,

146 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 29.
147 Dean W. Italian Opera P. 392.
148 Castelvecchi S. From "Nina" to "Nina". P. 92.
149 Nina O la Pazza per Amore: dramma semiserio in due Parti. Milano: A. Fontana, 1829, 21 p.; Nina o La Pazza per Amore: dramma semi-serio in due parti. Verona: tipografia di Pietro Bisesti, 1830, 31 p.; Nina O la Pazza per Amore: dramma semi-serio in due Parti. Mantova: Dalla Tipografia Virgiliana di L. Caranenti, 1830. 31 p.
150 Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 33-34. Речь в письме идет о либретто оперы «Пуритане».

Тереза и Феликс из «Феликса» П.-А. Монсиньи) и амплуа благородного отца (например, Блез из «Люсиль», отец Сильвена из «Сильвена» А. Гретри, отец Сесили в «Избраннице из Саланси»). Как указывает О. Левашева, для слезной комедии «традиционным становится образ добродетельной героини – юной девушки или самоотверженной жены»[151] (к примеру, Сесиль из «Избранницы из Саланси» и Елена из «Сильвена»).

Образы героев-влюбленных, перенесенных из слезной комедии в оперу *semiseria*, имеют следующие характеристики: главный герой всегда добродетельный, мужественный и смелый, как Бертрандо в «Счастливом обмане» и Джанетто в «Сороке-воровке». Главная героиня всегда молода, чиста и невинна – таковы Дорлиска в «Торвальдо и Дорлиске», Нинетта в «Сороке-воровке», Амина в «Сомнамбуле». Амплуа благородного отца главной героини (к примеру, Фернандо из «Сороки-воровки», Антонио из «Линды ди Шамуни») развивается также под воздействием *comédie larmoyante.* Часто именно фигура отца репрезентирует семейные ценности, а его речи изобилуют морально-дидактическими сентенциями. К числу заимствованных действующих лиц можно отнести и роль злодея-тирана, присутствующую в некоторых слезных комедиях. Амплуа жадного и лицемерного злодея-тирана в операх *semiseria* представлена такими персонажами, как Подеста в «Сороке-воровке» или герцог д'Ордов в «Торвальдо и Дорлиске».

Важнейшим моментом, унаследованным от французской слезной комедии, стало и **социальное происхождение героев**. Как пишет У. Дин, «с самого начала опера *semiseria* отвергала кастратов и классических героев и героинь: она опустила серьезных персонажей до плебейского уровня современной жизни»[152]. Если пара главных героев всегда представлена людьми из народа или мелкими буржуа, то главный отрицательный персонаж (и обычно единственный в опере) обязательно будет титулованным аристократом (например, маркиз де Буафлери в «Линде ди

151 Левашева О. Оперная эстетика Гретри. С. 166.
152 Dean W. Italian Opera. P. 392.

Шамуни») или, по крайней мере, представителем местной власти (к примеру, Подеста в «Сороке-воровке»). Из этого же пункта вырастает **тема сословного неравенства**, ставшая в скором времени типичной для французской сцены и позже перешедшая на итальянскую: добродетель и нравственные достоинства в сознании публики постепенно становятся дороже сословных привилегий.

Думается, что под определяющим влиянием *comédie larmoyante* сформировалась не только система амплуа, но и **характерный сюжет** *semiseria,* заключающийся в том, что *«что честь героини/героя подвергается сомнению, но в итоге к всеобщей радости оправдывается»* (Бадден). Таким образом, типичную сюжетную схему либретто, в особенности опер *semiseria* 1800-1810 гг. (к примеру, «Торвальдо и Дорлиска», «Счастливый обман»), можно свести к следующему: *пара молодых влюбленных противостоит злодею-тирану, который различными способами пытается подчинить волю молодой героини себе, но в итоге терпит крах.* В поздних вариантах либретто (20-40е-гг XIX века) фигура злодея-тирана иногда подменяется какими-то роковыми обстоятельствами, случайными происшествиями, то есть зло может иметь неперсонифицированную форму (как, например, в «Сомнамбуле»).

Тема добродетели и долга, важнейшая для слезной комедии (и для французской буржуазной драмы), тоже находит свое продолжение в операх *semiseria*. Она проявляется в сюжетных линиях либретто (к примеру, во взаимотношениях Нинетты и Фернандо, Нинетты и Джанетто в «Сороке-воровке»), в характерах главных персонажей и их речах (Амина в «Сомнамбуле», Линда в «Линде ди Шамуни»). Часто все мотивы, связанные с темой добродетели и долга, концентрируются в финале.

Слезную комедию и оперу *semiseria* объединяет **финал в традиции *lieto fine*** – счастливой развязки, наступающий в тот кульминационный момент, когда героя ожидает неминуемая гибель или иная опасность. Вообще, во многих слезных комедиях мотив избавления героя от грозящей ему опасности стал центральным (появление Колена и восстановление доброй чести Сесили в «Избраннице из

Саланси» Гретри, неожиданное помилование и спасение от казни Алексиса в финале «Дезертира» Монсиньи, освобождение Ричарда из вражеской крепости в конце «Ричарда Львиное сердце» Гретри), положив начало новой форме французской оперы – опере спасения и ужасов.

Кроме того, в композиции слезных комедий важное место занимали **трогательные и сентиментально-патетические сцены**, что способствовало усилению и развитию духа особой чувствительности, *культа чувства* в оперных произведениях. Это направление развивалось далее именно в опере *semiseria*. Вспомним, например, сцену на площади перед казнью Нинетты в «Сороке-воровке»; обвинения Амины в измене и ее страдания в конце I акта и в начале II акта «Сомнамбулы», появление спящей Амины в финале оперы; начальную сцену в опере «Эмилия Ливерпульская», в которой Эмилия оплакивает смерть матери и отъезд и исчезновение отца. Произведением, послужившим образцом для подобных сцен, стала, несомненно, «Нина, или Безумная от любви».

Эта известная опера Дж. Паизиелло оставила «в наследство» опере *semiseria* также **образ чувствительной до болезненности героини**. Эхо безумия Нины обнаруживается, например, в образе сомнамбулы Амины. По наблюдению Э. Сеничи, «критики от Михеле Скерильо до Фридриха Липпманна упоминали сходства между двумя произведениями, например, важную символическую роль предметов, которые стали знаками погибшей любви Нины и Амины – кольца и цветов. Было верно указано, что безумие Нины и сомнамбулизм Амины рассматривались в начале XIX века как одинаковые состояния измененного сознания, предшествующие современному разграничению понятий между "патологическим" состоянием, таким, как безумие, и "физиологическим", таким, как хождение во сне»[153]. В помешательстве Линды из «Линды ди Шамуни» еще более заметна связь с образом «безумной от любви» Нины: обе героини теряют рассудок от разлуки с возлюбленным и расстроившейся свадьбы, обе постепенно

153 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 33.

приходят в сознание после встречи с женихами и их напоминаний о прежней любви.

Влияние «Нины» прослеживается не только в популярности для опер *semiseria* образа болезненно-чувствительной героини, но и особому вниманию итальянских композиторов к созданию атмосферы действия, акцентированию связи невинности героини с окружением, частью которого она является. Так, Сеничи называет «южную пасторальную утопию» "Нины" «самой сильной оперной моделью для сентиментализации (sentimentalisation) пейзажа»[154].

Так, сцены из «Нины» с участием хора, который представлен в виде крестьян, доброжелательных и расположенных к главной героине, несомненно повлияли на формирование опер *semiseria*. Назовем для примера экспозиционную сцену в «Сомнамбуле», где крестьяне прославляют чистоту, красоту и добродетель Амины или интродукцию в «Эмилии Ливерпульской», где деревенские жители благодарят Эмилию за ее помощь и благодеяния для них. Кроме того, чувствительный стиль, с помощью которого создавались характеристики окружения и самих сентиментальных героинь, также использовался во многих операх *semiseria*.

Отметим и характерный для опер *semiseria* **мотив случая**, полностью меняющий ход действия на противоположный, также унаследованный ими от слезных комедий, где случай, вторгаясь в трагически развивающийся сюжет вносил счастливую развязку. Этот мотив указывает на родство жанра опер *semiseria* с так называемыми **«операми спасения и ужасов»** – операми совершенно нового типа, которые утверждаются во французском музыкальном театре революционной эпохи. Напомним, что оперы спасения фактически сыграли решающую роль в рождении жанра оперы *semiseria*, сам же термин «*opera semiseria»* принято рассматривать как «итальянский эквивалент

154 Ibid. P. 32.

постреволюционных "*pièce de sauvetage*" (опер спасения)»[155]. Проследим связь жанра оперы *semiseria* с операми спасения.

2.2 Pièce de sauvetage

Термин «опера спасения» в современном музыковедении применяется к французским операм периода революции, в которых «герой или героиня избегают политического заключения тираном или природной или искусственной катастрофы с помощью вмешательства одного человека или группы людей»[156].

Как подчеркивает Д. Чарльтон, «опера спасения – неисторический термин ограниченного применения. Это обозначение не аутентичного жанра, как, например, *opera buffa*, и оно было придумано только в конце XIX или в начале XX века»[157]. Все французские оперы, которые сейчас объединяются под названием «оперы спасения», в действительности имели различные жанровые обозначения: *comédie, fait historique, pantomime, opéra, comédie héroïque, drame mêlé d'ariettes, drame lyrique*. По мысли Чарльтона, происхождение термина «опера спасения» восходит к немецкой критике, к ее тенденции обозначить музыкальное явление одним словом[158]. До сих пор в музыковедении высказываются противоположные мнения «за» и «против» использования этого термина, тем не менее, он стал общеупотребительным (*Rettungsoper* в немецком музыковедении, *rescue opera* в англоязычном, *pièce de sauvetage* во французском).

Согласно принятой в современном музыковедении[159] классификации, все так называемые оперы спасения подразделяются на три типа.

1. «Тираноборческие» ("tyrant" operas) – «воплощают несправедливость в образе злодея, который лишает свободы одного из героев»[160] (Э.-Н. Мегюль –

155 Budden J. Opera *semiseria* // The New Grove Dictionary of Opera in 4 vol. P. 697.
156 Balthazar S.L. Rescue opera // The Historical Dictionary of Opera. P. 308.
157 Charlton D. Rescue opera // The New Grove Dictionary of Opera in 4 vol. Vol. 3. P. 1293.
158 Ibid.
159 В отечественном музыкознании вопросы, связанные с жанром оперы спасения, практически не освещены. Краткая информация об операх спасения и некоторых жанровых особенностей есть в работах М. Черкашиной, В. Брянцевой, А. Булычевой. Поскольку в западной музыковедческой литературе жанр оперы спасения достаточно изучен, мы опираемся, в основном, на результаты исследований Д. Чарльтона, Р. Лонгьяра и др.
160 Charlton D. Rescue opera. P. 1294.

«Фросина, или Исправленный тиран», 1790; Р. Крейцер – «Лодоиска», 1791; Н. Далейрак – «Камилла», 1791).

2. «Гуманистические» или «поучительные» ("humanitarian" operas или "exemplary action" operas), «не изображают тирана, даже если таковой имеется в опере, а подчеркивают необходимость пожертвовать одним человеком для восстановления справедливости и для достижения личной свободы»[161] (Н. Далейрак – «Рауль, сэр де Креки», 1789; Л. Керубини – «Два дня», 1800).

3. Оперы «правосудия» ("judgment" operas), вопреки названию не связаны с тюремным заключением: в роли правосудия здесь выступает сама природа. «В кульминационный момент происходит природная катастрофа (как некий уровень тождественный божественной справедливости) и спасение от нее»[162] (Э.-Н. Мегюль – «Мелидор и Фросина», 1794; Л. Керубини – «Элиза», 1794)[163].

Разумеется, в некоторых операх сочетались характеристики нескольких типов. Чаще всего объединялись типы «тираноборческой» и «гуманистической» оперы («Леон» Н. Далейрака и «Леонора» П. Гаво). Эти два типа объединяет также выражение социального протеста, тема «победы личных прав, справедливости и свободы с помощью храбрости и самопожертвования»[164]. «Тираноборческие» оперы символизировали разрушение старого порядка и уничтожение несправедливости, а оперы "поучительные" олицетворяли образ нового общества: единства и братства»[165]. В стороне от этих новых идей, которые принесла революция, находились оперы «правосудия», в которых вообще «проблема необходимости спасения ушла на второй план, выдвинув на первый божественное помилование. Это было "физическое спасение", – пишет Д. Чарльтон, – и гуманизм в операх был достигнут инстинктивно, а не выступал как нравственный пример»[166].

---

161 Ibid.

162 Ibid.

163 Д. Чарльтон пишет, что «желательно также выделить и четвертую категорию, включающую соответствующие произведения Седена, чьи внутренние и этические цели стояли в стороне, даже по сравнению с теми, кто ему предшествовал». Charlton D. On redefinitions of rescue opera // Music and the French Revolution / Ed. by M. Boyd. Cambidge: Cambidge University Press, 1992. P. 181.

164 Balthazar S.L. Rescue Opera // Historical Dictionary of Opera. P. 308.

165 Charlton D. On redefinitions of rescue opera. P. 184

166 Ibid. P. 186.

Однако, операм всех трех типов присущи некоторые общие черты.

Музыковед Р. Лонгьяр в своей статье «Заметки к "опере спасения"» указал несколько весьма разнородных признаков, свойственных всем либретто опер спасения. Основным принципом подлинной оперы спасения Лонгьяр называет «реализм»[167]: принцип жизнеподобия, который распространялся не только на персонажей, но и на характер сценических событий. Он пишет, что «Седен, следуя по стопам Дидро, работал над созданием драмы с персонажами, которые могли бы быть скопированными из реальной жизни в противоположность куклам итальянской комедии Гольдони или полубогам и героям неправдоподобных опер *seria* Метастазио»[168]. В качестве примеров исследователь упоминает либретто Буйи к операм «Леонора» и «Два дня», которые основаны на реальных событиях эпохи Террора.

Еще одной важной особенностью либретто опер спасения, по мысли Лонгьяра, являлось почти полное отсутствие комических персонажей. Однако он замечает, что все же «изредка скрытый юмор проникал в либретто»[169]. Лонгьяр подчеркивает, что почти все либретто опер спасения, написанные и в революционный период и в эпоху *ancien régime*, «включают эпизоды, которые символизировали социальный протест времени»[170].

Исследователь также утверждает, что оперы спасения принадлежат уже романтическому направлению, а не классицизму, подчеркивая тем самым связь оперного жанра с мелодрамой[171]: в опере спасения и в мелодраме «литературные признаки французского романтизма наиболее очевидны, но этот романтизм скорее явился результатом постепенного развития, нежели переворота вкусов, случившегося во французской литературе после 1830 года»[172].

---

167 Longyear R. Notes on the Rescue Opera // The Musical Quarterly. Vol. 45. No.1, 1959. P. 53
168 Ibid. P. 54.
169 Ibid. P. 51.
170 Ibid. P. 52.
171 Под термином «мелодрама» здесь имеется в виду «жанр драматургии; пьеса, отличающаяся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией» (Мелодрама // Театральная энциклопедия в 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. Том 3. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 787).
172 Longyear R. Notes on the Rescue Opera. P. 54.

Связь оперы спасения и мелодрамы наблюдается и на более глубоком уровне. Так, оба жанра развивали те же сюжетные мотивы и темы: мотив заточения в темнице и мотив чудесного спасения, тема сословного неравенства и др. Так же, как и на мелодраму, на оперу спасения повлияла мода на готические романы. Разрушенные замки и монастыри, темные пещеры, мрачные подвалы и темницы становились излюбленными местами и фоном разворачивающихся событий (Гофман-Далейрак – «Леон», Фьеве-Бертон – «Ужасы монастыря»).

Таким образом, оперы спасения были, по-видимому, идеальным музыкальным выражением волнующих современных тем и пользовались огромной популярностью среди буржуа не только во Франции, но и за ее пределами.

В других европейских странах оперы спасения были представлены в виде адаптаций оригинальных французских опер. Такие адаптации включали как переводы текстов либретто с использованием уже существующей музыки французских авторов, так такие, на которые создавались новые сочинения местных композиторов (французские оперы в этом случае являлись для них моделью).

Мода на оперы спасения захватила немецкоязычные страны[173], Великобританию[174], Россию[175]. Не стала исключением и Италия. Оперы спасения

---

173 В немецкоязычных странах получили признание оперы Керубини в немецких переводах. В особенности любима была «Лодоиска», сюжетные мотивы которой легли в основу либретто «Фиделио» Бетховена. К тому же само появление этой оперы Бетховена и ее сценическая судьба свидетельствуют о популярности жанра в немецкой культуре. Интересно, что «Фиделио» остался фактически единственной оперой, представляющей жанр оперы спасения на современной музыкальной сцене. Подробнее о рецепции опер спасения на немецкой сцене см.: Jacobshagen A. Les malentendus du romantisme. Cherubini et Spontini entre la France, l'Italie et l'Allemagne // Généalogies du romantisme musical francais / hrsg. von Olivier Bara und Alban Ramaut. Paris: Vrin, 2012. S. 209-223; Jacobshagen A. A National Genre in an International Context: Opéra-Comique in Nineteenth-Century Europe // The Opéra-Comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries / ed. by Lorenzo Frassà (Speculum musicae, XV), Turnhout: Brepols) 2011, S. 175-190; Warrack J. German Opera From the Beginning to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 191-214.

174 В Великобритании большим успехом пользовались оперы спасения, написанные на сюжеты готических романов. Здесь также были распространены французские оперы в английском переводе, но наибольшую популярность имели оригинальные оперы спасения и адаптации английского композитора Стивена Стораса («Башня с привидениями», 1789; «Пираты», 1792; «Лодоиска», 1794). Эти оперы (а также другие адаптации, например, «Синяя Борода» Кольмана-Келли) принято относить к британской ветви опер спасения. Подробнее о рецепции опер спасения на британской сцене см.: Hoeveler D. L., Cordova S. D. Gothic Opera in Britain and France: Genre, Nationalism, and Trans-Cultural Angst // Romaticism: comparative Discourses / Ed. by Peer L. H. and Hoeveler D. L. Ashgate: Ashgate Pub Co, 2006. P. 11-34.

175 В Россию мода на оперы спасения пришла в начале XIX века. Особым успехом пользовались оперы «Дезертир» П.-А. Монсиньи, «Ричард Львиное сердце» и «Рауль Синяя Борода» А.-Э.-М. Гретри. В сценическом оформлении опер принимал участие Пьетро ди Готтардо Гонзага. Подробнее о рецепции опер спасения на русской сцене см.: Булычева А. Звуковые образы готики. М.: Квадратон, 2011. С. 42, с. 48-50.

(и с оригинальной французской музыкой, и с музыкой итальянских композиторов) имели здесь невероятный успех[176]. Понятно, что такого рода адаптации новинок были типичным явлением в европейском музыкальном театре и не характеризуют ситуацию только с операми спасения. Однако, именно описанная жанровая ситуация привела не только к рождению итальянской оперы *semiseria*, но и к появлению немецкой романтической оперы[177].

В Италии новые французские оперы, которые по многим параметрам (по типу сюжетного конфликта, характеристикам героев, месту действия и др.) абсолютно не соответствовали традициям оперы *seria* и оперы *buffa*, получали новые обозначения, например, *dramma eroicomico* и *dramma semiserio* (и таким образом попадали в категорию опер *mezzo carattere*). По приведенной ниже таблице[178] становится ясно, что оперы, которые принято относить к ранним операм *semiseria,* как раз и являются адаптациями опер спасения. Таким образом, первые либретто опер *semiseria* стали итальянским ответвлением французских опер спасения.

Таблица 1.3. Итальянские адаптации французских опер спасения

Опера на фр. языке (композитор, название)	**Дата и место премьеры, либреттист**	**Перевод либретто на ит. язык (либреттист; дата и место премьеры)**	**Версия оперы на ит. языке с новой музыкой (композитор, название; дата и место премьеры, либреттист)**
Н. Далейрак «Сарджино, или ученик в любви»	1788, Париж; Ж.-М.-Б. Де Монвель	(сведения не найдены)	Ф. Паэр «Сарджино, или ученик в любви» (1803, Дрезден, Дж. М. Фоппа)
Н. Далейрак «Рауль, сир де Креки»	1789, Париж; Ж.-Н. Буйи	Дж. Карпани (1791, Монца)	Л. Калегари «Рауль де Креки» (1808, Падуя, Дж. Артузи)

176 Заметим, что особенности жанра активно адаптировались и на балетной сцене. Известно, что Сальваторе Вигано в 1791 году на сцене театра «Сан-Самуэле» в Венеции поставил свой первый балет «Рауль, синьор де Креки», в котором частично использовалась музыка Далейрака, а «в разработке действия все отвечало жанровым законам "оперы спасения", перенесенным на балетную сцену» (Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. С. 133).

177 Антипова, Т. Космополитическое и национальное в культуре на рубеже XVIII и XIX веков [электронный ресурс] // Москва: Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU. Режим доступа : http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1109164206&archive=0217&start_from=&ucat=&, Grout D.J., Williams H.W. A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 2003. P. 348

178 Таблица составлена автором исследования. В таблице использованы сведения и данные из следующих источников: Loewenberg A. Annals of opera, 1597-1940. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1943; Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag, 2005; The New Grove Dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.1. London: Macmillan Press, 1998.

Опера на фр. языке (композитор, название)	**Дата и место премьеры, либреттист**	**Перевод либретто на ит. язык (либреттист; дата и место премьеры)**	**Версия оперы на ит. языке с новой музыкой (композитор, название; дата и место премьеры, либреттист)**
			В. Фьораванти «Рауль, сеньор де Креки» (1811, Неаполь, А. Л. Тоттола)
Р. Крейцер «Поль и Виргиния»	1791, Париж; Э.-Ж.-Ф. Де Фавикре	(сведения не найдены)	П.К. Гульельми “Паоло и Виргиния” (1817, Неаполь, Дж. М. Дьодати); В. Мильоручи «Паоло и Виргиния, или Расставание» (1813, Милан, Ч. Стербини); М. Аспа «Паоло и Виргиния» (1843, Рим, Я. Феретти)
Н. Далейрак «Камилла, или Подземелье»	1791, Париж; Б.-Ж. Марсолье	Дж. Карпани (1794, Монца)	Ф. Паэр «Камилла, или Подземелье» (1799, Вена, Дж. Карпани) В. Фьораванти «Камилла» (1804, Лиссабон, Дж. Карпани)
Л. Керубини «Лодоиска»	1791, Париж; К.-Ф. Фийе-Лоро	? (1802, Дрезден)	И.С. Майр «Лодоиска» (1796, Венеция; Ф. Гонелла; 1799, Милан, Г. Росси), Ф. Паэр «Лодоиска» (1804, Болонья; Ф. Гонелла), Дж. Россини «Торвальдо и Дорлиска» (1815, Рим, Ч. Стербини)
Р. Крейцер «Лодоиска»	1791, Париж; Ж.-Э. Дежор	Дж. Карпани (1793, Монца)	И.С. Майр «Лодоиска» (1800, Парма, не поставлена, Г. Росси)
Э.-Н. Мегюль «Фросина, или Исправленный тиран»	1794, Париж; Ф.-Б. Гофман	(сведения не найдены)	Ф. Морлаччи «Коррадино» (1808, Парма, А.С. Сографи); С. Павези «Триумф красоты, или Коррадино Железное Сердце» (1809, Венеция, Г. Росси); Дж. Россини «Матильда ди Шабран, или Красота и Железное сердце» (1821, Рим, Я. Ферретти)

Опера на фр. языке (композитор, название)	**Дата и место премьеры, либреттист**	**Перевод либретто на ит. язык (либреттист; дата и место премьеры)**	**Версия оперы на ит. языке с новой музыкой (композитор, название; дата и место премьеры, либреттист)**
Л. Керубини «Элиза, или Путешествие на ледник горы Сен-Бернар»	1794, Париж; Ж.-А. Де Реверони Сен-Сир	Дж. Карпани (1794, Монца)	И.С. Майр «Элиза, или Гора Сен-Бернар» (1804, Венеция, Г. Росси); К. Бальдини «Элиза из Альп» (1836, Болонья, Г. Росси)
П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь»	1798, Париж; Ж.-Н. Буйи	(сведения не найдены)	Ф. Паэр «Леонора, или Супружеская любовь» (1804, Дрезден, Дж. Шмидт) И.С. Майр «Супружеская любовь» (1805, Падуя, Г. Росси)
Л. Керубини «Два дня, или Водовоз»	1800, Париж; Ж.-Н. Буйи	П. Андольфати (1804, Амстердам). По сведениям А. Левенберга[179] ни разу не была поставлена в Италии.	И. С. Майр (1801, Милан, Дж. М. Фоппа)
Э. Мегюль «Елена»	1803, Париж; Ж.-Н. Буйи	Ф.Г. Галли (опубликован в 1805 году)	И. С. Майр «Елена» (1814, Неаполь, А. Л. Тоттола); Р. Карнисер ««Елена и Константин» (1821, Барселона, А. Л. Тоттола); К. Коччиа «Елена и Константин» (1822, Лиссабон, А. Л. Тоттола)

Главной фигурой в адаптации французских опер спасения на итальянской сцене в последнее десятилетие XVIII века был Джузеппе Карпани (больше известный как автор биографии Й. Гайдна[180]). Работая в период с 1787 года по 1795 год в летней резиденции эрцгерцога Фердинанда в Монце[181], Дж. Карпани «сделал

179 Loewenberg A. Annals of opera, 1597-1940. P. 552.

180 Джузеппе Карпани (1751-1825) – известный итальянский поэт, переводчик и либреттист. Наибольшую известность ему принесла книга о Й. Гайдне «Le Haydine, ossia lettere sulla vita e le opere di Giuseppe Haydn» («Le Haydine, или письма о жизни и творчестве Йозефа Гайдна»), изданная в Падуе в 1812 году.

181 В Монце (ныне северо-восточный пригород Милана, административный центр провинции Монца и Брианца) находилась загородная резиденция австрийского эрцгерцога Фердинанда, герцога Миланского и губернатора Ломбардии. В 1777-1780 годах в Монце по заказу императрицы Марии Терезии, матери Фердинанда, была построена вилла (архитектор Джузеппе Пьермарини). В результате итальянской кампании Наполеона Бонапарта Монца вошла в состав Цизальпинской республики, а затем стала частью итальянской республики. После 1815

итальянские переводы многочисленных *opéras comiques*, которые исполнялись там с оригинальной французской музыкой. Таким образом, в тот период каждый сезон происходили одна или две премьеры этих произведений, что создавало у публики представление о текущем состоянии современной *opéra comique*. Как и в Париже, в Монце эти сочинения были исполнены не с речитативами, а с разговорными диалогами, которые были тогда для итальянской исполнительской практики в новинку»[182]. Кроме Карпани, над адаптацией французских опер работали и другие известные итальянские либреттисты – Дж. М. Фоппа, А. Анелли, Дж. Шмидт, Г. Росси, А. Л. Тоттола.

Как видно из приведенной таблицы, на рубеже XVIII-XIX вв. на итальянской оперной сцене были представлены самые разнообразные версии французских опер-новинок. Скорее всего, главным критерием выбора сюжета для итальянских адаптаций были недавняя премьера опер на французской сцене и их оглушительный успех. Тем не менее, можно заметить, что отдавалось предпочтение операм, в центре которых находился любовный конфликт (с испытаниями возлюбленных или страданиями молодой героини).

При переводе либретто Дж. Карпани, а также его соотечественники, нередко сохраняли разговорные диалоги типичные для французской сцены. Якобсхаген, описывая деятельность Карпани в Монце, отметил, что разговорные диалоги были новинкой для итальянской оперной практики[183]. Для новых же опер с музыкой итальянских композиторов на переведенные тексты либреттисты заменяли разговорные диалоги на речитативы *secco.*

Итальянские либреттисты, подготавливая переводы французских текстов, часто сохраняли структуру действий и порядок номеров опер-первоисточников,

---

года снова вернулась во владение Габсбургов.

182 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 133.

183 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 133. Однако, здесь необходимы некоторые уточнения. Известно, что разговорные диалоги были специфической чертой неаполитанской (и шире – южноитальянской) традиции комических опер (вспомним, например, что первоначальный вариант «Нины» Паизиелло для Неаполя был написан как раз с использованием разговорных диалогов), а на севере Италии (в Монце и других городах), действительно, разговорные диалоги в операх практически не использовались.

редко меняли распределение персонажей в ансамблях, оставляли в тех же моментах действий драматургическое положение кульминации.

В особенности итальянские либреттисты были внимательны к характеристикам места действия. Как известно, излюбленными местами действия *опер спасения* в духе модной в те годы готики служили темные подземелья, тюрьмы, разрушенные замки или монастыри, а также далекие «экзотические» страны и земли: Польша, Испания, вершины гор и др[184]. В итальянских переводах либретто характеристики места действия оригинальных опер изменялись редко. Чаще всего они выражались в ремарках для сценических декораций спектаклей, а также в именах персонажей. Так, например, в «Леоноре» Ф. Паэра (либретто Дж. Шмидта) местом действия является тюрьма недалеко от Севильи в Испании, как и в оригинальном либретто Ж.-Н. Буйи, а в «Супружеской любви» И. С. Майра (либретто Г. Росси) действие уже перенесено в Польшу. История художника Флориндо и его возлюбленной Элизы в опере И. С. Майра «Элиза» (либретто Г. Росси) разворачивается на фоне альпийского пейзажа: вершина горы Сен-Бернар является по сути единственным местом действия этой двухактной оперы (как и в ее французском оригинале). В опере «Камилла» Ф. Паэра (либретто Дж. Карпани) действие происходит в Андалусии, местом заточения главной героини служит подземелье полуразрушенного замка. Попутно заметим, что этот готический антураж и интерес к экзотике в сценическом оформлении опять же были немыслимыми для традиционных *seria* и *buffa* и не только стали возможными исключительно в операх *semiseria*, но и воспринимались, по-видимому, как особенность нового жанра.

Тем не менее, итальянские либреттисты старались избегать революционных мотивов в текстах опер спасения и не включали в свои тексты фрагменты с характерными революционными и политическими высказываниями. Так, например, М. Бржоска, сравнивая либретто «Камиллы» Марсолье и Карпани,

184 См. подробнее о “готическом” направлении в музыке (в т.ч. в опере конца XVIII в.) в кн. А. Булычевой: Булычева А. Звуковые образы готики. М.: Квадратон, 2011. 160 с.

пишет о тексте последнего: «либретто не достает аналогичных отрывков с характерным революционным и политическим настроем»[185]. В противоположность этому, либреттисты старались подчеркнуть в текстах сентиментальные моменты, способные вызвать у публики сочувствие к персонажам. Например, в той же «Камилле» Карпани-Паэра на месте дуэта супругов, тирана и его жертвы, из оперы Марсолье-Далейрака, оказывается трогательное трио ревнивого мужа и его страдающих жены и сына, сам же герцог представлен (в этой сцене и во всей опере) не жестоким тираном, а вызывающим сочувствие отчаявшимся и полным раскаяния супругом.

Итальянские либреттисты в своих переводах либретто часто заметно увеличивали число сцен комической сферы. Например, Карпани, работая над «Камиллой», ввел еще одного комического персонажа – слугу Сьенцо, а также написал новые сцены для первого и второго актов, среди которых дуэт Лоредано и его слуги Кола и ария комического баса Кола. Скорее всего, подобные изменения были связаны со стремлением либреттистов как бы «вписать» текст, явно не укладывающийся ни в *seria*, ни в *buffa*, в существующую в Италии традицию опер *mezzo carattere*, где число номеров *partie serie* и *partie buffe* было примерно одинаково и «уравнено в правах».

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[186].

185 Brzoska M. Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der franzosischen Opera comique // Recercare, vol. 5. 1993. P. 173.

186 Характерные моменты работы итальянских композиторов над адаптациями французских опер спасения рассмотрены в следующих работах: Brzoska M. Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der franzosischen Opera comique // Recercare, vol. 5 (1993). P. 171-194; Jacobshagen A. Giuseppe Carpani und die italienische "Rettungsoper" // Opera semiseria. Op. cit. P. 131-172; Jacobshagen A. Cherubini und Mayr: Affinität oder Plagiat? // Opera semiseria. Op. cit. P. 175-180; Carner M. Simon Mayr and His "L'amor coniugale" // Music & Letters. Vol. 52. No.3 (Jul., 1971). P. 239-258 и др.

Удивительно, что итальянские адаптации были популярны даже тогда, когда оперы спасения сошли со сцены во Франции. Вспомним, что жизнь опер спасения на французской музыкально-театральной сцене была довольно краткой: как музыкально-литературная форма они внезапно исчезли с театральных сцен Парижа после 1800 года, а в других оперных центрах примерно около 1805 года[187]. Р. Лонгьяр связывает этот момент с возвышением Наполеона, который «совпал с окончанием оперы спасения как формы искусства»[188].

Однако, сюжетные мотивы и ситуации опер спасения продолжали развиваться в мелодраме, жанре драматического театра, что было сразу же подхвачено и итальянскими либреттистами: начиная с конца 1810-х годов большинство сюжетов опер *semiseria* основывалось на французских мелодрамах. Как подтверждение этой мысли, можно назвать, к примеру, самые известные тексты либретто опер *semiseria*, написанные по французским мелодрамам: «Сороки-воровки» Джованни Герардини для оперы Дж. Россини по пьесе Л.-Ш. Кенье и д'Обиньи и «Маргариты Анжуйской» Феличе Романи для оперы Дж. Мейербера по пьесе создателя жанра мелодрамы – Р.-Ш. Г. Де Пиксерекура.

Тем не менее, некоторые из переработанных французских текстов опер спасения использовались композиторами и в более позднее время, когда опера *semiseria* не была более новинкой оперной сцены. Этот факт свидетельствует о том, что эти тексты обладали для современников, по-видимому, всеми наиболее важными качествами оперы *semiseria*.

Однако, что же изменилось в операх *semiseria* следующего десятилетия, когда в качестве источника либретто предпочтение стало отдаваться мелодрамам? Небольшой экскурс в историю жанра французской мелодрамы поможет увидеть характерные черты, объединяющие два жанра – мелодраму из драматического театра и оперу *semiseria* из музыкального театра.

187 Longyear R.M. Notes on the Rescue Opera. P. 64.
188 Ibid. P. 65.

2.3 Mélodrame

Зрительский успех многочисленных произведений в жанре *comédie larmoyante* (и в целом *opéra comique*) спровоцировал появление в парижских драматических бульварных театрах жанра мелодрамы, сыгравшего в рождении *semiseria* значительную роль[189]. «Мелодрама, – пишет Э. Сеничи, – самый важный жанр, не только потому, что он характеризует французский популярный театр этого времени, но и потому, что тексты мелодрам являются источниками для подавляющего большинства опер *semiseria*»[190]. Об этом же пишет и немецкий исследователь оперного жанра Якобсхаген: «большинство либретто опер *semiseria*, написанных в первые три десятилетия XIX века, отсылают к французским оригиналам – *opéra comique* и мелодраме»[191]. Есть и более радикальные формулировки родства этих жанров, как например у Хойвелер и Кордова: «Опера *semiseria* – это музыкальный эквивалент мелодрамы»[192]. Отметим, что под определяющим воздействием французской мелодрамы к началу 1830 года начинает исчезать само обозначение итальянского оперного жанра *opera semiseria* или *dramma semiserio* и «вырисовывается ясная тенденция <...> отдать предпочтение однократному обозначению *melodramma* без дополнительных комментариев»[193].

Мелодрама: история жанра. Под термином «мелодрама» имеется в виду «жанр драматургии; пьеса, отличающаяся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией»[194]. «Мелодрама как таковая, – пишет В. Луков, – в том значении термина, которое укрепилось в XIX веке, появляется в 1794-1797 гг.»[195]. К классическим образцам французской мелодрамы принадлежат сочинения

189 На связь этих двух жанров западные музыковеды обратили свое внимание недавно: в работах А. Якобсхагена и Э. Сеничи по этому поводу содержатся ценные наблюдения.
190 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 148.
191 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 71.
192 Hoeveler D. L., Cordova S. D. Gothic Opera in Britain and France: Genre, Nationalism, and Trans-Cultural Angst. P. 15.
193 Jacobshagen A. Opera *semiseria*. S. 35.
194 Мелодрама // Театральная энциклопедия в 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. Том 3. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 787
195 Луков В. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение): пособие по спецкурсу. М.: МГПИ, 1984. С. 24.

известных драматургов Р.-Ш. Г. Де Пиксерекура, Л. Ш. Кенье, Ж. Г. А. Кювелье де Три. В пьесах этих авторов «изображается торжество добрых чувств над условностями общественного положения, идеализируются нравы сельских жителей, показываются опасности высокомерия на почве богатства»[196]. Сочинения Пиксерекура, Кенье и других драматургов стали необычайно популярными во Франции и поспособствовали распространению жанра в других странах.

Особенно важными для становления жанра были мелодрамы начала 90-х гг. XVIII века: «Монастырские жертвы» Монвеля, «Робер, атаман разбойников» Ламартельера, «Преступления дворянства» Вильнев, «Замок дьявола» Лоэзель-Треогата. Как отмечают исследователи, уже в них заметны композиционные особенности присущие мелодраме, проявилась система средств выражения, отличающая мелодраму от классицистской трагедии. «Мелодрама, – пишет П. Пави в своем «Словаре театра», – завершение, невольная пародийная форма классицистической трагедии, в которой максимально выделены героические, сентиментальные и трагические стороны, умножены неожиданные развязки, узнавания и трагические комментарии героев. Повествовательная структура незыблема: любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как "стержень интриги"»[197]. Эти характерные черты мгновенно переносились и на музыкальную сцену в *opéra comique* и *opéra de sauvetage*, их унаследовала и опера *semiseria*.

В отечественном литературоведении были сформулированы основные принципы драматургии мелодрамы. Посмотрим, нашли ли эти принципы отражение и в рассматриваемом оперном жанре.

Принцип морализма. Одним из важнейших принципов, определяющих особенности жанровой системы мелодрамы, принято считать морализм. Т. Вознесенская отмечает, что еще в самом начале теоретического осмысления мелодрамы (в «Опыте словаря театрального», изданном в 1829 году)

196 Державин И. Театр французской революции (1789-1799). Л.-М.: Искусство, 1937. С. 227.
197 Пави П. Словарь театра / Пер. с французского языка. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 174.

«моралистическая направленность мелодрамы оценивается как основная структурная черта»[198]. При рассмотрении поэтики мелодрамы С. Балухатый подчеркивает ту же особенность жанра: «Разрабатывая сюжет и координируя персонажи, мелодрама стремится к морализующей трактовке сюжета, ее фабульных линий и персонажных интриг»[199].

Действие морализма можно наблюдать и в структуре либретто опер *semiseria*. Оно распространяется, например, на само строение сюжета, двигающегося от крайнего неблагополучия и трагических событий к счастливой развязке, то есть к восстановлению справедливости и правды. Эта счастливая развязка представлена типичным мелодраматическим финалом, всегда состоящим из двух элементов: «торжества добродетели» и «посрамления злодейства».

Морализм, как и в мелодраме, в либретто опер *semiseria* проявляется не только на композиционном уровне, но и на тематическом – отбираются мотивы, обращенные к уязвленному нравственному чувству зрителя (похищение, заточение невинного в тюрьму, как, например, в «Торвальдо и Дорлиске», несправедливый закон и судебная ошибка в «Сороке-воровке» и др.); а также на уровне персонажей – создаются «характеры, лишенные сложности, вызывающие прямую и однозначную моральную оценку зрителя»[200] (например, бесчестный злодей Герцог д'Ордов из «Торвальдо и Дорлиски» или добрая и нежная Амина из «Сомнамбулы»). Таким образом, отражению основных «законов морали» подчиняются важнейшие составляющие либретто.

Принцип контраста. Как пишет С. Балухатый, «мелодрама широко пользуется методом противопоставления и смены разнокачественных материалов, проводя этот принцип по всем частям строения пьесы»[201]. Т. Вознесенская указывает, что контрастирование в мелодраме вообще «носит тотальный характер,

198 Там же. С. 23.
199 Балухатый С. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л.: ЛГУ, 1990. С. 40
200 Вознесенская Т. Литературно-драматический жанр мелодрамы : Конспект лекций по курсу «Теория лит. жанров» для направления 520700 «Книговедение». М.: Мир кн., 1996. С. 23.
201 Балухатый С. Поэтика мелодрамы. С. 45.

становясь одним из обязательных признаков жанра»[202]. Действие контраста так же, как и в мелодраме, прослеживается на различных структурных уровнях либретто опер *semiseria*.

В композиции сюжета контраст выражен в поворотах действия, резкости перипетий как в условиях одной сцены, так и на стыке актов. Так, в либретто «Торвальдо и Дорлиски» встречается ряд сцен, в которых действие совершает резкий поворот от счастья к несчастью и наоборот. К примеру, в четвертой сцене I акта Дорлиска находит спасение в замке, но внезапно узнает, что его хозяином является ненавистный ей герцог д'Ордов – тот, кто разрушил ее счастье и, как она думает, убил ее мужа. К тому же и сбежать ей не удается: внезапное появление герцога (в начале следующей сцены) приводит ее в отчаяние, а самого герцога, наоборот, в восторг.

На стыке актов контраст реализуется в тех случаях, когда драматизм конца акта сменяется благополучным разрешением в начале следующего, как, например, в либретто «Линды ди Шамуни». Первый акт заканчивается разлукой Линды с Карло и отъездом Линды в Париж, где ей придется прятаться от маркиза де Буафлери в семье префекта. В начале второго акта показана счастливая жизнь Линды в Париже в доме, купленном ее возлюбленным – Карло.

Кроме того, контраст в композиции сюжета может еще проявляться в насыщенности и разнообразии действия в соседних актах. Одним из примеров может послужить либретто «Эмилии Ливерпульской». В первом акте действие развивается интенсивно, представлены несколько сюжетных линий: прошлое Эмилии и ее праведная жизнь в настоящем; буря и спасшиеся пассажиры, среди которых Федерико, соблазнитель Эмилии; Дон Ромуальдо, бывший жених Эмилии, и его отношения с нынешней невестой неаполитанкой Луиджией; судьба отца Эмилии Клаудио, который пробыл 2 года в плену у пиратов в Африке; конфликт Клаудио с Федерико. Второй акт посвящен, по сути, только разрешению конфликта между Клаудио и Федерико. Благодаря вмешательству Эмилии в поединок между

202 Вознесенская Т. Литературно-драматический жанр мелодрамы. С. 34.

ее отцом и бывшим возлюбленным наступает счастливая развязка, раскаяние Федерико и цепь прощений и благословений.

На уровне композиции персонажей контраст проявляется в соединении судеб героев с противоположными социальными или этическими характеристиками. Такой контраст функций персонажей представлен практически в каждом либретто. Например, в «Торвальдо и Дорлиске» находим противостояние благочестивой Дорлиски и коварного герцога д'Ордов; в «Линде ди Шамуни» влюблены друг в друга дочь крестьянина Линда и Карло, виконт де Сирваль.

Отметим, что принцип контраста действует и на уровне театрально-оформительском как контраст обстановки и места действия: в «Сороке-воровке» сельский пейзаж, на фоне которого разворачивается первое действие, сменяет мрачное тюремное помещение во втором действии; в «Линде ди Шамуни» действие в крайних актах происходит в савойской деревне, изображается мирная сельская идиллия, а между ними помещается акт, где действие перенесено в Париж, в богато обставленные апартаменты.

Кроме того, контрастированию подчиняется также чередование комических и драматических эпизодов в мелодраме и опере *semiseria*. Т. Вознесенская обращает внимание на различие в использовании приема смешения элементов комического и трогательно-патетического в просветительской комедии и в мелодраме: «в просветительской комедии, явившейся как бы реакцией против чистоты форм классицистской драматургии, сплетение ужасного, трогательного и смешного призвано было создать более правдоподобную модель жизни, в которой, как и в реальности, мозаично были бы соединены горе и радость, слезы и смех. Мелодрама же в этом соединении воплощает свой основной технический принцип – принцип контраста, последовательно проводимый на всех уровнях мелодраматической структуры, который, являясь создателем театральной экспрессивности стиля, имеет и глубокую внутреннюю содержательность, восходя к главной идейной антитезе мелодрамы – антитезе добра и зла»[203]. Комическое, таким образом, служит

203 Там же. С. 12-13.

моментом снятия напряжения, является приемом торможения главного действия и способствует контрастному усилению смежных драматических сцен.

Сходная функция в изображении комического наблюдается и в опере *semiseria*. Например, в «Матильде ди Шабран» комическая линия представлена единственным персонажем Исидоро, сцен с ним немного, и все они действительно ослабляют драматическое действие, тогда как в «Скале Фрауенштайна» И. С. Майра есть даже два буффонных персонажа, активно включающихся в основное действие. В либретто «Сомнамбулы», например, полностью отсутствуют комические персонажи. Таким образом, вместо комического элемента (по мысли Якобсхагена, «случайного» элемента в *semiseria*; по утверждению Сеничи, не обязательной характеристики для *semiseria*) в либретто *semiseria* могут выступать народно-жанровые сцены, также способствующие торможению действия, вызывающие контраст.

Система амплуа. Система амплуа, пришедшая из слезной комедии в оперу *semiseria*, под воздействием мелодрамы дополняется следующими характеристиками. Главная героиня (по сути, инженю) «становится жертвой сладострастного внимания злодея, часто им похищается, но всегда остается чистой и невинной»[204] (к примеру, Изабелла в «Счастливом обмане», Дорлиска в «Торвальдо и Дорлиске»). Амплуа благородного отца главной героини тоже приобретает новые черты: он «по несправедливости подвергается гонениям, но благодаря главному герою, в итоге воссоединяется со своей дочерью и восстанавливает свое положение»[205], как, например, Фернандо в «Сороке-воровке» или Антонио в «Линде ди Шамуни».

Из мелодрамы в оперу *semiseria* «переходит» комический персонаж, как правило, единственный в пьесе. Он обычно является слугой главного героя или его закадычным другом (к примеру, Джанни из «Изгнанников из Флоренции» Ф. Паэра), однако, нередко он может быть слугой злодея, как Батоне из «Счастливого

204 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 149.
205 Ibid.

обмана» или поэт Исидоро из «Матильды ди Шабран» Дж. Россини.

Характерные мотивы и ситуации. Как мы видим, влияние французской мелодрамы на формирование оперы *semiseria* прослеживается на разных уровнях: от функций персонажей в сюжете, сюжетных мотивов и ситуаций до построения композиции. Благодаря влиянию мелодрамы в опере *semiseria* продолжает развиваться типично французский мотив – *элемент социального конфликта*. Он выражен в противопоставлении угнетенной невинности коварству высших классов (вспомним, что единственный злодей в операх *semiseria* всегда представлен в образе аристократа).

Еще одним моментом, связывающим мелодраму и оперу *semiseria*, является изображение семейной добродетели и чистой жизни на лоне природы. Сеничи пишет, что «и в мелодрамах, и в операх *semiseria* место действия было необычно: оно отличалось от городской среды, где жила аудитория. Даже, когда была найдена идеализированная сельская местность, продолжался поиск необычных живописных мест»[206], например, в пьесе П. Деламара «Адельсон и Сальвини» (и в одноименной опере В. Беллини)– это Ирландия, а в пьесе Р.-Ш. Г. де Пиксерекура «Цистерна» (и в опере Г. Доницетти «Кьяра и Серафина», написанной по этой пьесе) – Испания. Однако уже к концу 30-х годов XIX века господствующее положение места действия в либретто опер *semiseria* заняла сельская местность у подножья Альп как символ первозданного общества. В социальном и моральном мире героев, представленных на фоне альпийской деревни, подчеркивалась сила семьи в противовес развращенности и коварства мира героев высших классов.

Отметим, что антиклерикальная направленность французских мелодрам не получила развития в опере *semiseria*, так как мощная религиозная традиция в Италии удерживала свои позиции несмотря на все события итальянской истории XIX века. Здесь скорее можно заметить противоположную тенденцию, способствовавшую укреплению влияния религии и духовенства на культурную сферу жизни. Очевидно, что именно благодаря культу девы Марии (невероятно

206 Ibid.

популярной религиозной фигуры в Италии, ее почитание – непременный элемент воспитания подростков и по сей день) характеристика главной героини дополнилась самыми положительными женскими качествами, а сам образ главной героини из пары главных персонажей-возлюбленных выдвинулся на центральный план действия.

Среди характерных мотивов и ситуаций, «перекочевавших» из мелодрамы в оперу *semiseria*, можно выделить мотив *тюремного заточения* главной героини (не просто похищения!), как, например, в «Торвальдо и Дорлиске» или «Сороке-воровке», а также в «Матильде ди Шабран». Наиболее эффектный мотив в развитии действия мелодрамы – мотив *тайны*[207] – также переносится в оперу *semiseria*. Введением тайны, как замечает С. Балухатый, композиционно организуется и динамично заряжается большинство мелодрам: «тайна – сильнейший фактор пьесной динамики, позволяющий непрестанно испытывать внимание зрителя – держать его в непрерывном интересе ко всему ходу событий в мелодраме»[208]. Мотив тайны и сокрытого органично вошел в либретто многих опер *semiseria*.

Так, например, в «Счастливом обмане» Дж. М. Фоппы обреченная на смерть герцогиня Изабелла была спасена шахтером Таработто и осталась у него жить под видом его племянницы Нисы. Тайна происхождения Изабеллы раскрывается в сюжете постепенно: сначала она рассказывает правду о себе Таработто, затем слуга злодея Батоне узнает в облике Нисы Изабеллу, и в финале Изабелла разоблачается, показывая свои богатые одежды и портрет герцога, который она бережно хранила на протяжении десяти лет. Кроме того, можно вспомнить либретто опер «Сорока-воровка» и «Сомнамбула», где тайна является главным элементом развертывания действия.

---

207 Мотив тайны присутствовал и в комедиях XVIII века. Однако, в классических комедиях, по мысли В. Лукова, использовалась «комическая тайна». «...Ни в XVII веке, ни XVIII веке она не противопоставлялась "комической случайности", "qui pro quo" (прием взаимного непонимания), которые в совокупности представляли "комическое недоразумение" – основу комедийного сюжета в эту эпоху. <...> суть "комической тайны" – это именно игра, испытание, изобретаемое самими героями <...> Чаще всего тайна в комедиях выступала как результат сознательного обмана, известного зрителю и совершающегося у него на глазах» (Луков В. Французская драматургия. С. 19). В мелодрамах же встречается другое понимание «тайны». Она «никому неизвестна, но она определяет весь ход событий» (Там же. С. 20-21), тайна является как бы вторым «роковым» планом сюжета, скрывающимся за интригой первого плана.

208 Балухатый С. Поэтика мелодрамы. С. 48.

Другим мотивом, традиционным для ряда французских жанров и унаследованным оперой *semiseria*, становится ***случай***, резко меняющий действие. Как и в мелодраме, в опере *semiseria* введение случая в развитие сюжета может быть различным: от появления случая, «осложняющего эпизодные ситуации или ход основной фабульной линии, или же наоборот, содействующий распутыванию, развязке заказанных в пьесе частных ситуаций»[209] до автоматического использования случая (как *deus ex machina* по образцу античной драмы). В либретто «Сороки-воровки» особенно много ситуаций, где случай играет главенствующую роль и предопределяет развертывание фабулы и ее главных линий. Например, в ходе расследования пропажи серебряной ложки случайно выясняется, что инициалы на проданной Нинеттой Исакко ложке соответствуют инициалам хозяина дома (вспомним, что отца Нинетты зовут Фернандо Виллабелле, а хозяина – Фабрицио Винградито), и это обстоятельство является последней ложной уликой против Нинетты. В финале оперы случайно обнаруживается, что серебро украла сорока, а не Нинетта.

С мотивом случая связана и ситуация ***чудесного спасения*** от наказания в последнюю минуту, которая становится еще одним характерным моментом, заимствованным оперой *semiseria* от французской драматургии[210]. Вспомним, например, неожиданное освобождение Нинетты в финале «Сороки-воровки» или внезапное прозрение Линды в окончании оперы «Линды ди Шамуни», непредсказуемое появление живой Матильды (когда ее все считали уже мертвой) в финале «Матильды ди Шабран».

Как видно, принципы мелодрамы переносились либреттистами и на композицию сюжетов, заимствованных из других источников.

---

209 Там же. С. 68.

210 Э. Сеничи в своем исследовании упоминает еще некоторые элементы драматургии, унаследованные оперой *semiseria* от мелодрамы, например, сцены пантомимы, периодическое использование *tableau*, внимание к мизансценам. Однако, сцены пантомимы обнаруживаются уже в ранних операх *semiseria*, адаптациях опер спасения (пантомима Герцога из I акта «Камиллы» Паэра, написанная по модели аналогичной сцены из одноименной оперы Далейрака), использование французских *tableau* и m*ise-en-scène* в итальянской опере охарактеризовано невнятно и со ссылкой только на один пример – «Линду ди Шамуни» Доницетти. Думается, что наблюдения Сеничи еще требуют подтверждения и более внимательного рассмотрения.

Мелодрама появилась на сцене в ту эпоху, когда главным театральным зрителем во Франции становится буржуазия, ее настроение и вкусы определяют облик жанра. И именно с этим аспектом существования жанра связаны культ чувствительности и великодушия, насаждаемые на сцене, назидательность и нравоучительный тон мелодрамы. Как пишет И. Державин, «мелодрама берет на себя задачу проповеди социального мира, сводя его к разрешению моральной проблемы гуманности и человеколюбия»[211]. Более того, как пишет Сеничи, «мелодрама далеко выходила за границы дидактического жанра, принимая на себя основную символически важную роль: она была местом, где могло произойти что-то вроде идеального примирения общества и в котором буржуазия конструировала себя как совокупность нации»[212].

Можно предположить, что сходную роль пыталась взять на себя и опера *semiseria*. По утверждению Сеничи, «происхождение оперы *semiseria* от французской мелодрамы по существу сформировало не только ее драматургический контур и ассортимент средств, но также ее социальное, моральное и идеологическое значения»[213]. Исследователь также предполагает, что оба жанра, с одной стороны, выражали консервативное мировосприятие Реставрации, с другой – противоречили истинным стремлениям буржуа: «Сначала *mélodrame*, а потом и опера *semiseria*, смогли стать драматургически новаторскими жанрами, но их драматургические инновации служили чрезвычайно консервативной идеологии – демонстрация мира, "каким он должен быть", приравнивает их к другим политически острым эстетическим манифестам Реставрации. Противоречия повсюду: идеологически консервативные жанры, такие, как *mélodrame* и *semiseria*, обязаны некоторыми из своих самых значительных драматургических свойств потенциально революционному жанру такому, как драма; в высшей степени буржуазный жанр – такой, как мелодрама, поддерживал консервативное мировоззрение в то время, когда буржуазия

211 Державин И. Театр французской революции. С. 226.
212 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 156.
213 Ibid. P. 160.

стремилась к политическим реформам или даже к революции»[214]. Сеничи резюмирует, что к концу 1840 годов (времени постепенного угасания жанра оперы *semiseria*) «благодаря значительному влиянию на ее генезис мелодрамы, опера *semiseria* поддерживает консервативную идеологию, социальное примирение и нравственный идеализм»[215]. Добавим, что опера *semiseria* таким образом реализовала на оперной сцене сверхзадачу мелодрамы, следующим образом охарактеризованную исследователем жанра Т. Вознесенской: «мелодрама не мироотображающий, а миросозидательный жанр»[216].

214 Ibid.
215 Ibid.
216 Вознесенская Т. Литературно-драматический жанр мелодрамы. С. 22.

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА

Первые оперы *semiseria* начинают появляться на рубеже XVIII-XIX вв, в то время, когда, по выражению У. Дина, «основы искусства перемещались во Францию и позднее в Германию»[217], а итальянская опера оставалась еще «международным продуктом»[218], когда в Вене активно исполнялись оперы Моцарта и Бетховена, а в Париже неимоверный успех имели оперы Керубини, Спонтини и Мегюля.

В истории итальянской оперы эти два десятилетия (1790-1810) современные исследователи часто определяют как «время относительной стагнации» (Д. Гроут), «период застоя» (У. Дин), но не в отношении количества создаваемых произведений, а «в отношении прогресса, связанного с принятием новых идей»[219]. Кроме того, среди композиторов, работавших в Италии в этот период не оказалось такого явного лидера, каким был Чимароза до своего отъезда в Санкт-Петербург в 1789 году и каким суждено было стать с 1815 года Россини. В рассматриваемый же нами отрезок времени «итальянские композиторы с более серьезными амбициями, подобно Керубини и Спонтини, уезжали в Париж»[220].

У. Дин предполагает, что причина такой ситуации кроется в итальянском консерватизме, который происходит «в некоторой степени из привычек успешной традиции, частично из национального характера и отчасти из политических обстоятельств»[221]. В числе последних – разделение страны на разрозненные независимые государства и усиление цензуры после Французской революции, что было «скудной почвой для новых ростков в искусстве»[222]. К тому же сами итальянцы, по мнению исследователя, «в отличие от французов и немцев, были не склонны к теоретическим и эстетическим экспериментам»[223].

---

217 Dean W. Italian Opera. P. 376.
218 Ibid.
219 Grout D. A Short History of Opera. P. 383.
220 Ibid.
221 Dean W. Italian Opera. P. 377.
222 Ibid.
223 Ibid.

Такая точка зрения об этом рубежном периоде в истории итальянского оперного театра очень популярна, и для многих музыкантов, к сожалению, представление об этом времени до сих пор окрашено в негативные тона. Однако в свете последних исследований такую оценку нельзя считать актуальной. Наиболее емко и объективно об особенностях этого периода написал С. Л. Бальтазар: «Период с 1795 по 1815 год, который отделяет вершину карьеры Чимарозы и самое начало карьеры Россини, представляют собой водораздел в истории итальянской оперы, так как на это время приходится заключительный этап перехода от метастазиевской оперы *seria* к мелодраме XIX века. Такие сейчас малоизвестные композиторы, как Симон Майр, Фердинандо Паэр, Никколо Дзингарелли и Стефано Павези (и их либреттисты) – формировали этот переход, и их произведения воплощают преемственность развития и связывают эти очень разные оперные традиции. Следовательно, их сочинения становятся ключом к пониманию генезиса новой традиции, создание которой обычно приписывается Россини, и представляют для современных ученых важный контекст для оценки особой роли Россини в установлении новых оперных моделей»[224].

Наиболее значимыми фигурами этого периода были Фердинандо Паэр (1771-1839) и Иоганн Симон Майр (1763-1845), роль которых в истории итальянской оперы традиционно определяется как «мост» между XVIII веком и поколением Россини, Доницетти и Беллини. И Майр, и Паэр были необыкновенно плодовитыми композиторами, имевшими мировую известность. Характеризуя их вклад в развитие оперного жанра, Бальтазар пишет, что «они ввели новые выразительные и структурные конвенции, которые были затем усилены и популяризованы в 1810-е и 1820-е годы Россини и его ближайшими последователями такими, как Доницетти и Беллини. Вместе со своими либреттистами они использовали последние французские, английские и немецкие литературные источники и способствовали процессу смягчения трагического катарсиса через все более

224 Balthazar S.L. Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale // Journal of the Royal Musical Association. 116, no. 2. 1991. P. 236

сложные и тонкие психологические взаимоотношения, построенные на прецедентах из оперы *semiseria* и *opéra comique*, пришедших на смену операм *seria* и трагическим *melodramma*»[225]. Кроме того, в истории рождения и становления жанра оперы *semiseria* сочинениям этих композиторов была отведена главная роль.

§1 Формирование поэтики либретто в операх semiseria Ф. Паэра и И. С. Майра.

1.1 Оперы semiseria Ф. Паэра и И. С. Майра: общая характеристика

Ф. Паэр был итальянцем по происхождению. До 1798 года он работал в Италии (Парма, Венеция), затем несколько лет в Вене и Дрездене, а с 1807 года и до конца жизни (до 1839 года) обосновался в Париже. Там Паэр занимал важные руководящие должности: дирижер Опера-Итальен, член Академии изящных искусств Франции, капельмейстер оркестра короля Луи-Филиппа. Интересно, что наибольшую известность ему принесли итальянские оперы, написанные за пределами Италии. Среди них «Гризельда», «Камилла» (обе в Вене), «Сарджино», «Леонора» (обе в Дрездене).

В течение своей жизни Паэр написал более 50 опер. В их числе много традиционных опер *seria* и опер *buffa*, но особенное место среди его сочинений занимают оперы *mezzo carattere*. Как пишет Бальтазар, «его основным вкладом стали оперы смешанного жанра – итальянских аналогов (с речитативами) французских *opéras comiques* постреволюционного периода»[226]. К таким операм «смешанного характера» исследователи относят семь опер Паэра, написанных в десятилетний период с 1798 года по 1809 год. Якобсхаген указывает, что эти оперы в первоначальном варианте имели разные подзаголовки, и лишь одна опера была обозначена как *dramma semiserio*. Тем не менее, все эти оперы характеризуются в

225 Balthazar S. L. Introduction // The Historical Dictionary of Opera. P. 10.
226 Balthazar S. L. Ferdinando Paer // The New Grove Dictionary of Opera in 4 vol. Vol. 3. P. 817

современном музыкознании как оперы *semiseria*[227]. Приведем составленный Якобсхагеном список этих опер.

Таблица 2.1 – Список опер semiseria Ф. Паэра

Название оперы на ит. языке	**Перевод названия на рус. язык**	**Дата и место премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**
Griselda ossia La virtù al cimento	Гризельда, или Испытание добродетели	1798, «Дукале», Парма	melodramma	А. Анелли
Camilla ossia Il sotterraneo	Камилла, или Подземелье	1799, «Кернтнертор-театр», Вена	Dramma seriogiocoso	Дж. Карпани
Ginevra negli Amieri	Джиневра дельи Альмьери	1800, «Кернтнертор-театр», Вена	Tragicommedia	Дж. Фоппа
I fuorusciti di Firenze	Изгнанники из Флоренции	1802, «Хоф-театр», Дрезден	Dramma giocoso	А. Анелли
Sargino ossia L'allievo dell'amore	Сарджино, или Ученик в любви	1803, «Хоф-театр», Дрезден	Dramma eroicomico	Дж. Фоппа
Leonora ossia L'amore conjugale	Леонора, или Супружеская любовь	1804, «Хоф-театр», Дрезден	Fatto storico	Дж. Шмидт
Agnese	Аньезе	1809, «Вилла Скотти», Парма	Dramma semiserio	Л. Буонавоглиа

Три оперы из этого списка («Камилла», «Сарджино», «Леонора») как раз и представляют собой «итальянские аналоги *opéras comiques* постреволюционного периода». «Камилла» и «Сарджино» написаны по модели известных опер Далейрака, «Леонора» – на текст Буйи, использованный также Гаво, Бетховеном и Майром. Либретто оперы «*La virtù*», больше известной как «Гризельда», основано на новелле Бокаччо, либретто «Аньезе» представляет собой переработку популярной французской новеллы А. Опи «Отец и дочь», оперы «Джиневра» и «Изгнанники из Флоренции» написаны на оригинальные либретто Дж. Фоппы и А. Анелли.

Баварец **И. С. Майр** приехал в Италию в 1787 для занятий с Ф. Бертони и совершенствования своего мастерства, затем успешно работал в Венеции, а вскоре

227 См., например, авторитетные работы немецких исследователей: Jacobshagen A. Opera semiseria. Op. cit.; Galliat S. Musiktheater im Umbruch. Studien zu den „opere semiserie“ Ferdinando Paërs. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2009. 361 p.

переехал в Бергамо, где уже сам открыл бесплатную музыкальную школу и успешно там преподавал: его самым лучшим учеником стал Доницетти. За 30 лет (с 1794 года по 1824 год) Майр написал более 60 опер, особенной популярностью из них пользовались «Лодоиска», «Два дня», «Джиневра Шотландская», «Супружеская любовь».

Майра называют «главной фигурой в развитии оперы *seria* в последнюю декаду XVIII века и первые два десятилетия XIX века»[228]. Справедливость этой оценки иллюстрирует простое сравнение: почти половину всех опер Майра составляют оперы серьезного жанра (*dramma serio*) – 33 оперы, другую половину составляют *farsa* (16), *dramma giocoso* (10), *dramma semiserio*/*eroicomico* (9). Тем не менее, наравне с творчеством Ф. Паэра, признанного лидера в развитии оперы *semiseria* I десятилетия XIX века, сочинения Майра в истории становления оперы *semiseria* имели не менее важную роль.

К операм *semiseria* Майра исследователи относят следующие оперы:

228 Balthazar S.L. Mayr, Simon // The New Grove Dictionary of opera in 4 vol. Vol. 3. P. 283.

Таблица 2.2 – Список опер semiseria И. С. Майра

Название оперы	**Перевод названия на рус. язык**	**Место и дата премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**
La Lodoiska	Лодоиска	1800, Парма, не поставлена	opera semiseria	Г. Росси
I due giornate	Два дня	1801, «Ла Скала», Милан	dramma eroicomico	Дж. Фоппа
Elisa ossia Il monte San Bernardo	Элиза, или гора Сен-Бернар»	1804, «Сан-Бенедетто», Венеция	dramma sentimentale per musica	Г. Росси
Amor non ha ritegno	Безудержная любовь	1804, «Ла Скала», Милан	melodramma eroicomico	Ф. Маркони
La roccia di Frauenstein	Скала Фрауэнштайн	1805, «Ла Фениче», Венеция	melodramma eroicomico	Г. Росси
L'amor coniugale	Супружеская любовь	1805, «Нуово», Падуя	farsa sentimentale	Г. Росси
L'amor filiale	Любовь сына	1811, «Сан-Мозе», Венеция	farsa sentimentale	Г. Росси
Le due duchesse ossia La caccia dei lupi	Две герцогини, или Охота на волков	1814, «Ла Скала», Милан	dramma semiserio per musica	Ф. Романи
Elena	Елена	1814, «Фиорентини», Неаполь	dramma eroicomico	А. Л. Тоттола

Заметим, что оперы имеют различные подзаголовки: *dramma eroicomico, farsa sentimentale, dramma sentimentale, dramma semiserio*. Сам же Майр в своих автобиографических записках (*Zibaldone*) написал обозначение *opera semiseria* только для четырех опер: «*I due giornate*», «*La roccia di Frauenstein*», «*Le due duchesse*» и «*Elena*»[229]. Якобсхаген отмечает, что печатные либретто опер «*Elena*» и «*Le due duchesse*» тем не менее имели подзаголовок *dramma eroicomico*, и комментирует этот факт как «доказательство проницаемости жанровых границ»[230]. Отметим и еще один характерный момент: второй вариант «Лодоиски», сделанный

[229] Mayr G. S. Zibaldone preceduto dalle Pagine autobiografiche / introduzione, transcrizione a cura di A. Gazzaniga. Gorle: Grafica Gutenberg, 1977. P. 11-18.

230 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 174.

для Пармы, но не поставленный там, Майр в автографе партитуры обозначил *opera semiseria*, а в каталоге сочинений, им самим составленном, опера получает подзаголовок *opera buffa*.

Рассмотрим подробнее характерные особенности либретто опер *semiseria* Паэра и Майра[231].

1.2 Оперы semiseria Паэра и Майра: характерные особенности либретто

Большинство **сюжетных конфликтов** либретто ранних опер *semiseria* строились на **любовных коллизиях**. Они, как правило, представляли собой противостояние пары благородных возлюбленных и жестокого тирана, угнетающего добродетель. Вспомним, например, сюжеты опер Паэра и Майра «Лодоиска», «Супружеская любовь», «Елена», «Изгнанники из Флоренции», представляющие такой тип конфликта.

Отметим, что в основе сюжетных конфликтов либретто ранних опер *semiseria* лежали современные проблемы общества и семьи. Особенное внимание во многих из них было уделено обличению власти патриархальной семьи. Различные варианты этой проблемы представлены, например, в «Камилле», «Гризельде» и «Аньезе» Паэра, «Элизе» Майра.

К примеру, в основе либретто «Аньезе» лежит **семейный конфликт**, в центре которого противостояние патриархальному укладу жизни – Уберто, отец Аньезе, не соглашается на брак дочери с ее возлюбленным Эрнесто, а Аньезе вопреки решению отца сбегает со своим возлюбленным из дома. На протяжении всей оперы главная героиня, разочарованная в браке и брошенная своим супругом, пытается помириться со своим отцом – от горя потерявшим рассудок Уберто. В своем бреду он считает, что его дочь мертва, и не узнает Аньезе, случайно оказавшуюся в

231 Оперы Паэра и Майра на современной сцене ставятся крайне редко. Тем не менее существуют записи двух опер *semiseria* Паэра и Майра на один и тот же сюжет «Леоноры» – «Леонора, или Супружеская любовь» Паэра (аудиозаписи осуществлены компаниями MRF в 1976 году и Decca в 1978 году, обе под руководством П. Маага; в 2008 году опера была поставлена в Bampton Classical Opera, Великобритания, дир. Р. Ньютон) и «Супружеская любовь» Майра (опера была поставлена в театре Доницетти в Бергамо в 1984 году, дир. Б. Моретти, а также на россиниевском фестивале в Вильбаде в 2004 году, аудиозапись компании Naxos Records, дир. К. Франклин). Интерес именно к этим операм очевиден: они расширяют музыкальный контекст бетховенского «Фиделио». Известно также, что в 2000 году в Парме была поставлена опера «Камилла» Паэра (дир. Р. Толомелли).

сумасшедшем доме, где он находится на лечении. Лишь в финальной сцене Уберто наконец узнает и прощает свою дочь и ее супруга (пришедшего с раскаянием к Аньезе), после того, как дочь спела ему песню, которую они раньше всегда пели вместе.

В «Элизе» препятствование отца замужеству дочери становится завязкой сюжета, однако сам отец не появляется в действии оперы. В этом сюжете представлено альтернативное (и достаточно редкое) решение семейного конфликта: Элиза и ее возлюбленный художник Флориндо расстаются, согласившись с решением отца (Флориндо в отчаянии пытается покончить с собой, прыгнув с вершины горы), а в финале вновь воссоединяются, узнав о его смерти[232].

В «Камилле» и «Гризельде» представлен другой вариант семейной проблемы: добродетельная жена страдает от действий мужа-ревнивца. Основу сюжета либретто «Камиллы» составляет семейная драма, «в которой главные герои запутаны в неразрешимом противоречии между чувством собственного достоинства и любви»[233]: испанский герцог Уберто заточает в темнице свою жену и разлучает ее с сыном, подозревая ее в измене. Безуспешным соблазнителем Камиллы оказывается племянник герцога – молодой обольститель Лоредано, имя которого Камилла пытается сохранить в тайне, чтобы не разжигать семейной вражды. В «Гризельде» маркиз из-за клеветы своей сестры унижает и мучает свою низкородную верную жену, убеждая ее в мнимой смерти их дочери. Финалы таких историй всегда одинаковы: невинная страдающая героиня «восстанавливает» свои права, тиран же раскаивается.

Среди насущных общественных проблем, выраженных в либретто опер *semiseria*, выделим, например, дезертирство. Этот вопрос, весьма волновавший европейское общество (в особенности, французское), стал очень популярным в искусстве после появления оперы П. Монсиньи «Дезертир». Этот же сюжет лег в

232 В опере «Аделина» (1810) П. Дженерали, современнице опер *semiseria* Паэра и Майра, представлена более изощренная форма семейного конфликта: отец узнает о внебрачном ребенке его дочери Аделины и, чтобы избежать позора, покидает семью и город.

233 Brzoska M. Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der franzosischen Opera comique // Recercare. Vol. 5. 1993. S. 173.

основу многочисленных музыкально-театральных произведений различных жанров, среди которых отдельную группу составили оперы *semiseria*, наиболее известная из них – «Любовь сына, или Дезертир» И. С. Майра[234]. По мнению Б. Чиполлоне, тема дезертирства в этих операх была представлена не иначе как моральная проблема всеобщего масштаба и неизменно вызывала сочувствие у зрителей[235].

Большинство либретто опер спасения (источников многих ранних опер *semiseria*) основано на взаимодействии социального и нравственного конфликтов. Противоречие между аристократическим миром и крестьянским, составляющее суть социального конфликта, в итальянских адаптациях опер спасения не выдвигалось на первый план. Более того, в операх *semiseria* 1800-х годов по традиции опер *mezzo carattere* главные положительные персонажи были представителями аристократического мира, а их комические спутники – крестьянского, и между их мирами не возникало конфликтов. Проблема социального неравенства в операх *semiseria* появится только с середины 1810-х годов (уже под влиянием мелодрамы), но опять же, не станет центральной для жанра и будет реализована в социальном статусе персонажей.

Таким образом, в либретто ранних опер *semiseria* поднимались злободневные проблемы современного общества: власть и давление отца, проблемы внебрачных детей и неверности супругов, насилие в семье, социальное неравенство и дезертирство. Как полагает Дж. Коммонс, основное значение их появления в том, «чтобы эмоционально привлечь внимание общественности, чтобы вызвать эмоциональную реакцию: это то, что можно было бы ожидать от театральной формы, которая всегда стремилась выразить человеческие эмоции через пение»[236].

---

234 Укажем и другие оперы *semiseria* на этот сюжет: П. Раймонди «Дезертир» (1825, Неаполь, либр. А. Тоттола), А. Гандини «Дезертир, или Героизм сыновней любви» (1826, Модена, либр. П. Чимбарди), Ч. Пуньи (Ц. Пуни) «Швейцарский дезертир, или Ностальгия» (1831, Милан, либр. Ф. Романи), Л. Росси «Швейцарский дезертир, или Ностальгия» (1832, Рим, либр. Ф. Романи), А. Пеллегрини «Швейцарский дезертир, или Ностальгия» (1841, Комо, либр. Ф. Романи), Дж. Мэйнерс «Швейцарский дезертир, или Ностальгия» (1842, Милан, либр. Ф. Романи). Полный список итальянских адаптаций этого сюжета, включая указанные оперы *semiseria*, представлен в статье Б. Чиполлоне «Оперный сюжет "Дезертира" между Моденой и Европой»: Cipollone B. Il soggetto operistico del "Disertore" tra Modena e l'Europa // Quaderni Estensi. N. 5. Modena, 2013. P. 21-38.

235 Cipollone B. Il soggetto operistico del "Disertore" tra Modena e l'Europa. P. 28.

236 Commons J. Donizetti e l'opera semiseria. P. 185.

По-видимому, критика существующих общественных проблем стала возможной только в операх *semiseria*, в отличие от двух традиционных жанров (*seria* и *buffa*), где отражению этих тем не было места. «Они [современные проблемы общества] не занимали никакого места в операх *seria* и не могли быть с серьезностью представлены в операх *buffa*, – пишет Коммонс. – Напротив, оперы *semiseria* были богаты ими, и тот факт, что они стали появляться в этом театральном жанре, свидетельствует о том, что опера *semiseria* стала хорошим первым шагом на пути, ведущем к реализму века»[237]. Ту же мысль акцентирует и Якобсхаген, размышляя о представлении современных проблем в сочинениях данного жанра: «лишь в операх *semiseria* в итальянском музыкальном театре создавалась питательная почва для реализма второй половины века»[238].

Тем не менее, современники относились негативно к репрезентации актуальных общественных проблем в операх. Можно вспомнить, как Стендаль в «Жизни Россини», признавая общеевропейский успех «Аньезе» Паэра, называет, тем не менее, сюжет этой оперы «слабым» и «отвратительным» и пишет, что опера «оставляет после себя неприятное впечатление, которое еще усугубляется тем, что сюжет до крайности правдив»[239]. Позднее Карло Риторни в своем труде, упоминая о жанре в характеристике «Сороки-воровки» Россини, определяет его как «плохой жанр *semiseria*» («il mal genere semiserio») и в другом месте высказывает свое мнение о «реализме» сюжетов опер *semiseria*: «Когда я говорю об опере *semiseria*, или точнее о городской опере, <...> я имею в виду скорее ошибочную практику сочинения исторических и неисторических опер с убеждением, что персонажи, которые представлены похожими на нас, могут быть правдоподобны, проживая свою жизнь и разговаривая в пении. <...> Поэтому, давайте заключим, что опера на должна быть "смешанного характера" ("mezzo carattere")»[240]. Комментируя это высказывание Риторни, современный музыковед М. Дизи подчеркивает

237 Ibid. P. 186.
238 Jacobshagen A. Opera semiseria // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 703.
239 Стендаль Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини. М.: Музыка, 1988. С. 263
240 Ritorni C. Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica. P. 212.

обеспокоенность итальянского критика в том, что «пение на сцене было зарезервировано для отдаленных героев опер *seria*, или для явно нереалистичных стереотипных персонажей опер *buffa*. Нарочито современные герои опер *semiseria* только привлекали внимание к присущему опере (и все более неудобному) анти-реализму [nonrealism]: эти персонажи поют, а не говорят»[241]. Таким образом, репрезентация современных проблем и реалистичность персонажей в операх *semiseria*, по-видимому, «уничтожала» в глазах современников саму идею оперного жанра – жанра максимально условного, предполагающего засчет пения определенную степень отдаления от зрителей. Несоответствие новых драматургических тенденций представлениям о жанре, скорее всего, и было причиной недовольства современников, высказанных от лица Риторни.

Отметим, что в текстах либретто итальянских адаптаций опер спасения акцент делался на проблеме нравственного поведения и морального выбора персонажей. Более того, в сюжетах буквально диктовались модели поведения в современных сложных конфликтных ситуациях. Например, все семейные конфликты имели одинаковую развязку – воссоединение семьи в финале и примирение всех их членов. Родителям (в особенности, отцам) «рекомендовалось» прощение ошибок и поведения дочерей, принятие их выбора и решений; самим же дочерям – возвращение с раскаянием в семью. Сами подобные сюжеты с такой счастливой развязкой являлись, таким образом, отражением модели идеальной семьи в мировоззрении европейского общества наполеоновской эпохи и следующей за ней Реставрации, главными символами которых были любящие друг друга родители и дети, их взаимопонимание и поддержка. Кроме вариантов разрешения семейных проблем, в сюжетах ранних опер *semiseria* (несомненно, под влиянием французских образцов) диктовалась, например, и возможная линия поведения по отношению к дезертирам. Согласно текстам либретто, они заслуживали не презрение и позор, а прощение и снисхождение общества.

241 Deasy M. Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples // 19th-Century Music. Vol. 32, No. 1. 2008. P. 7.

Сами же проблемы современного общества, затронутые в текстах либретто, трактовались как несправедливость, нарушающая мирную счастливую жизнь героев; в финале все противоречия устранялись, и гармония восстанавливалась. Вспомним слова из заключительного хора оперы «Аньезе»:

Dissipate son le nubi	Рассеиваются тучи
Tornò alfin sereno il giorno	Вернулся, наконец, ясный день,
E la calma fa ritorno	Возвращается спокойствие
Dopo orribile tempesta	После ужасного шторма,
Le nostre alme a consolar[242].	Чтобы наши души утешить.

Подчеркнем, что эти проблемы и далее привлекали либреттистов и композиторов (как они далее привлекали авторов бульварных мелодрам). Так, в «Эмилии Ливерпульской» Доницетти отец прощает свою «непутевую» дочь, сбежавшую с возлюбленным; в «Франческе ди Фуа» Доницетти ревнивый муж держит взаперти свою красавицу-жену, боясь, что ее соблазнят королевские придворные; в «Сороке-воровке» Россини отец героини – дезертир, вернувшийся в родное селение, скрываясь, ожидает расплаты за предательство.

Заметим также, что все эти острые общественные проблемы показывались не в трагедийном плане, а в сентиментальном. Мучения героев представлялись так, чтобы вызвать у публики сострадание и «нескончаемые потоки» слез. Именно чувствительность и сентиментальность стали ключом к репрезентации острейших современных вопросов в итальянском оперном театре. Введение же сентиментальных сцен в итальянские оперы стало, к тому же, и основным различием между адаптациями и французскими оригиналами с их явно тираноборческим призывом.

Среди подобных сцен – сентиментальные встречи родственников (отцов и дочерей, мужей и жен и т. д.), а также традиционные свидания возлюбленных. Так,

242 Buonavoglia L., Paër F. L'Agnese. Dramma semiserio per musica in due atti. Milano: Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1816. P. 47.

например, в либретто «Камиллы» Карпани появляется трогательная сцена ночного свидания Камиллы с Уберто и их сыном Адольфо во II действии. С введением этой сцены связана и полная трансформация образа Уберто в этой опере: здесь он не беспринципный злодей, а отчаявшийся страдалец. В либретто «Супружеской любви» Росси в сцене в подземелье из II действия (когда Петерс приводит переодетую в мужчину Зелиску к заключенному Аморвено) Зелиска поет чувствительный романс в надежде, что муж узнает ее голос. В либретто «Аньезе» Буанавольи кульминационной становится сентиментальная сцена узнавания отцом дочери – прощение и примирение семьи: Аньезе поет песню, которую они с отцом всегда пели раньше, в этот момент к отцу возвращается рассудок.

Заметим, что акцентирование сентиментальных моментов, трогательных встреч родственников или возлюбленных роднит тексты ранних опер *semiseria* с либретто многих лирико-сентиментальных опер конца XVIII века – слезных комедий. Вспомним, что особенный успех в Италии снискала «Нина, или Безумная от любви» как в французском оригинальном варианте Далейрака, так и в итальянской версии Паизиелло. Отметим, что в западной музыковедческой литературе нередко подчеркивается связь «зрелых» опер *semiseria* с шедевром Паизиелло: поведение сомнамбулы Амины и безумной Линды ди Шамуни словно скопировано с Нины[243]. Однако этот мотив болезненной чувствительности, идущий от «Нины», можно выделить уже и в ранних операх *semiseria*.

Так, уже в первых операх *semiseria* обозначился особый интерес к психическим патологиям, представленным как реакция на горе или несчастную любовь чувствительного персонажа. Как указывает У. Дин, идея «Нины» развивается в «Аньезе»: «сумасшедшего отца, за которым ухаживают двое комических докторов-неудачников, исцеляет песня его дочери»[244]. Интерес к теме психического расстройства или патологии появляется и в либретто «Джиневры», где главная героиня впадает в летаргический сон и все ее считают мертвой, а когда

243 См. об этом: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 33.
244 Dean W. Italian Opera. P. 394.

она приходит в себя, ее узнает и принимает только ее возлюбленный, с которым она была в разлуке. Таким образом, в самих классических образцах жанра – «Сомнамбуле» В. Беллини и «Линде ди Шамуни» Г. Доницетти – тема безумия в операх *semiseria* лишь доведена до кульминации.

Попутно подчеркнем, что на дальнейшее развитие жанра особенное влияние оказали сентиментальные сцены и трактовка образа безумца из оперы «Аньезе». Так, драматургическое решение финальной сцены примирения и воссоединения семьи, по-видимому, казалось современникам настолько удачным, что она послужила образцом для подобных сентиментальных встреч-примирений отцов и дочерей в последующих операх *semiseria* (например, в операх «Сорока-воровка» Россини и «Эмилия Ливерпульская» Доницетти). Более того, воздействие «Аньезе» ощущается и опере *semiseria* Доницетти «Безумный на острове Сан-Доминго»[245] в образе сумасшедшего Карденио, окруженного, как и Уберто в «Аньезе», комическими персонажами (в опере Паэра это врачи, лечащие Уберто, в опере Доницетти – темнокожий раб Карденио и другие жители Сан-Доминго). Как пишет Бальтазар, и в «Безумном, и в «Аньезе» «в сцены безумия вовлекаются персонажи *buffo*, что несомненно в духе XVIII века, когда мужское сумасшествие рассматривалось как нечто забавное, а не трагическое»[246].

Формирование системы амплуа. В сюжетах большинства ранних опер *semiseria* эксплуатировался образ «*девы в беде*» (*damsel in distress*) – страдающей от ужасного злодея молодой и невинной девушки. Вспомним, например, сюжет «Камиллы», в котором герцог заточает в темнице свою жену и разлучает ее с сыном, подозревая в измене, или либретто «Гризельды», где тираном, издевающимся над бедной Гризельдой, является тоже ее супруг маркиз. В либретто

245 Кроме того, в другой опере semiseria Доницетти – «Эмилии Ливерпульской» – в арии Ромуальдо из I действия в начале заключительного быстрого раздела есть тема, заимствованная из финала I акта «Аньезе» и помеченная в автографе партитуры как «Agnese di Per». Дж. Коммонс, впервые обративший внимание на эту деталь, утверждает, что «это заимствование имеет важное значение, так как "Аньезе" тоже была оперой semiseria, примером сентиментальной оперы и одним из самых влиятельных произведений своего времени. Если "Эмилия Ливерпульская" имеет какого-то близкого по духу предшественника, то это "Аньезе", и кажется изобретательно (оригинально) уместным, что Доницетти отдал этот свой долг довольно странным образом». (Commons J. Donizetti and The Two Emilias // Donizetti. Emilia di Liverpool. Opera Rara-ORC8, 1987. P. 64)

246 Balthazar S. L. Agnese // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. P. 36.

«Лодоиски» барон Дурлинский держит в плену Лодоиску, невесту Флореского; подобным образом дело обстоит и в либретто «Изгнанников» – здесь в плену у разбойника Уберто находится принцесса Изабелла, жена Эдоардо ди Лигоцци.

В «Аньезе» образ «девы в беде» имеет иную трактовку. Сюжет здесь также строится вокруг страданий молодой героини, однако эти страдания вызваны не действиями тирана, угнетающего невинность, а осознанием героиней грехов и ошибок своего прошлого и невозможностью изменить свое нынешнее положение. Такая трактовка образа «девы в беде» получила в дальнейшем широкое распространение. Вспомним, например, судьбы героинь в операх *semiseria* Доницетти – Эмилии в «Эмилии Ливерпульская» и Элеоноры в «Безумном на острове Сан-Доминго».

Портреты таких «дев в беде» (неважно, страдали ли они от злодеяний тирана, или от угнетения собственной совести) были очень похожи. Основными их качествами были красота и скромность, чувствительность и кроткость, и самое главное – добродетельность, даже если героиня в прошлом совершила безнравственный поступок (как Аньезе, сбежавшая из семьи с возлюбленным и вышедшая замуж без согласия родителей); в ее настоящем (само действие оперы) такая героиня представлена обычно как добродетельная и кроткая особа, осознавшая свой грех.

В сюжетах опер *semiseria* вокруг «девы в беде» группируются 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»). Такое распределение типов персонажей в сюжетах ранних опер *semiseria* заимствовано из французских опер спасения, и, в целом, итальянские либретто в этом плане продолжают французскую традицию.

Вспомним, однако, что комические элементы для опер спасения были не типичны, а в их итальянских адаптациях и первых операх *semiseria* комическая

сфера значительно расширена. Обычно в сюжетах опер *semiseria* не меньше одного комического персонажа: в «Камилле» – четверо, в «Аньезе» – двое, в «Супружеской любви» (Майра) – двое, в «Элизе» – один и т. д. Часто (согласно установившейся традиции) комическими персонажами являются представители народа или мелкие буржуа, сцены с ними создают «комический рельеф» и контрастируют с трагическими событиями основной интриги. Например, в «Аньезе» мрачные реплики пребывающего в забытьи Уберто разбавлены действиями действиями и высказываниями двух комических персонажей – врачей дона Паскуале и дона Джироламо, ухаживающих за больным.

Иногда расширение комической сферы способно даже изменить сам «тон» оперы, что, например, происходит в «Супружеской любви» Майра, в которой, в сравнении с оригиналом и другими адаптациями, разворачивается не «революционный сюжет, сфокусированный на теме освобождения и идее свободы, которые доминируют по крайне мере в "Фиделио", окончательной версии Бетховена, а конфликт личностей с акцентом на межличностных отношениях»[247]. Не в последнюю очередь такое изменение характера сюжета связано с трансформацией персонажей и их функций. Так, суровый тюремщик Рокко превращается в либретто Росси в Петерса – в персонажа, «написанного более яркими комическими цветами, чем у Буйи или Зоннлейтнера»[248], в «настоящую фигуру веселья, внешность которого уже характерна: у него большое пузо от пристрастия к бутылке, из-за его объемов даже работа с заключенными в их тюрьмах становится для него обременительной»[249].

Присутствие в сюжете «девы в беде» определяло не только систему персонажей, но 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*. Каждое же новое событие в сюжете

247 Lindner T. Simon Mayr's "L'amor coniugale" in context. Naxos-8.660198-99, 2008. P.7
248 Carner M. Simone Mayr and His 'L'amor coniugale' // Music & Letters. Vol. 52, no. 3. 1971. P. 244
249 Ibid.

обычно вносило элемент неопределенности, беспокойства, что непременно вызывало у зрителей «тревогу ожидания» (такое сюжетное напряжение сегодня нередко именуют словом «*suspense*»), таким образом для действия было характерно нагнетание страха и ужаса. Как подметила Д.Л. Хойвелер, «по иронии судьбы, в манере, напоминающей произведения де Сада, эти оперы [оперы *semiseria*] специализируются на сопоставлении трогательного и ужасного без необходимости приводить действие к трагическому заключению»[250].

Характерное развертывание сюжета опиралось на повторяющиеся и кочующие из оперы в оперу **мотивы и ситуации**. Так, мотив ***принуждения добродетели*** (и связанные с ним ситуации ***похищения, тюремного заточения***, мотивы ***клеветы*** и пр.) типичный еще для опер XVIII века, реализуется практически во всех операх (исключение могут составить лишь некоторые оперы, у Паэра укажем, к примеру, «Джиневру»; среди опер Майра назовем «Две герцогини»). Обязательным для всех ранних опер *semiseria* было ***«чудесное» спасение*** героев (или героини) в финале – неожиданная развязка потенциально трагической истории. Например, в «Элизе» после схода лавины и падения с вершины горы главный герой Теориндо оказывается жив; в «Елене» на суде над Еленой и Константином неожиданную поддержку главным героям оказывает Эдмондо – он не только рассказывает правду о злодеяних своего тирана-отца, но приносит им освобождение от смерти и отдает Константину законную власть и трон).

Место действия. Важнейшим компонентом либретто с момента рождения жанра являлась характеристика места действия. В ранних образцах опер *semiseria* (1800-1810-е гг.), представляющих собой адаптации французских опер спасения, в качестве места действия главенствовала мрачная готика: подземелья, тюрьмы, разрушенные замки и прочие «готические» территории. Очень часто их местоположением была Испания. В качестве примеров вспомним либретто

250 Hoeveler, D. L. Talking About Virtue: Paisiello's 'Nina', Paër's 'Agnese,' and the Sentimental Ethos [electronic source]. Available at: http://www.rc.umd.edu/praxis/opera/hoeveler/hoeveler.html

«Лодоиски» и «Рауля де Креки» И. С. Майра или «Камиллы», «Изгнанников из Флоренции» и «Леоноры» Ф. Паэра. Так, например, Бальтазар охарактеризовал «Камиллу» как самую шокирующую из всех опер *semiseria* Паэра «из-за концентрации в ней жутких мест действия, необычных поступков и гротескного соединения комических и серьезных элементов»[251]. Якобсхаген такие места действий, как в либретто «Камиллы» и других упомянутых операх, метко называет «чернороматическими» («*schauerromantische*», букв.)[252].

В итальянских адаптациях опер спасения, как уже отмечалось в первой главе, чаще всего сохранялись характеристики места действия оригинальных французских опер. Например, в текстах «Леоноры», «Камиллы», «Элизы» и ряде других опер (в именах персонажей, описаниях места действия) либреттисты четко следуют французским моделям. Места действий в адаптациях изменялись лишь изредка. Например, в «Супружеской любви» Майра (либретто Г. Росси) действие перенесено в Польшу, имена персонажей также получили «польское» звучание: Леонора, например, стала Зелиской, Пизарро – Мороски, Марселина – Флореской и т. п. Как поясняет М. Карнер, изменение места действия в этой опере было связано с возросшей популярностью Польши в европейской культуре, вызванной разделом страны: «начиная с Первого раздела в 1772 году и войны, приведшей ко Второму и Третьему разделу (1793 и 1795), Польша стала бурлящим котлом в Европе и, таким образом, актуальной темой для оперы, назовем, например, "польские" оперы Керубини "Лодоиска" (1791) (на этот сюжет также написал оперу Майр пять лет спустя) и "Фаниска" (1805)»[253].

---

251 Balthazar S.L. Camilla // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. P. 701.

252 Термин «черный романтизм» (dark romanticism, Schwarze Romantik, Schauerromantik) ввел итальянский литературовед и историк искусства Марио Прац в своей работе «The Romantic Agony» (Oxford: Oxford University Press, 1933, итальянский оригинал: «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica», Milano-Roma: Società editrice La Cultura, 1930). Под «черным романтизмом», как известно, в современном гуманитарном знании понимается литературно-художественное течение (конца XVIII-XIX вв.), особенностью которого был акцент на всем иррациональном и загадочном, фантастическом и инфернальном. Одним из проявлений «черного романтизма» в западноевропейском искусстве, помимо многочисленных литературных произведений и живописных полотен, стали оперные сочинения: мрачный колорит подземелий и зловещих замков заполонил и музыкальную сцену.

253 Carner M. Simone Mayr and His «L'amor coniugale». P. 242

Тенденция к выбору мрачных готических мест поддерживалась и в либретто оригинальных опер *semiseria*. Вспомним, например, что место действия «Аньезе» – дом умалишенных и его окрестности, где получает лечение отец героини. В «Изгнанниках из Флоренции» место действия по истине «готическое» или «черноромантическое»: дремучий лес, окруженный крутыми горами с пещерами, на окраине которого стоит старинный замок с подъемным мостом и воротами. В «Джиневре» же место действия в первом акте вообще описывается как «зал величественной готической архитектуры». Понятно, что подобные описания мест действия находили отражение в соответственно*м сценическом оформлении спектакля.*

Можно заключить, что уже в первое десятилетие XIX века сформировались основные черты либретто опер *semiseria*, которые со временем под влиянием мелодрамы претерпели лишь незначительные изменения. В их числе фабульная канва, типы конфликтов, система персонажей, внимание к месту действия и сценическому колориту.

§2 На пути к музыкальной поэтике жанра: «эксперименты» Ф. Паэра и И. С. Майра в контексте новейших тенденций развития музыкального театра.

Ранние оперы *semiseria* занимали промежуточное положение в жанровой системе итальянской оперы и примыкали к традиции опер *mezzo carattere*. Либреттисты и композиторы старались «вписать» новые сюжеты в привычные для итальянской оперы драматургические, структурные и музыкально-стилевые «рамки» разновидностей опер *mezzo carattere*. Тем не менее они часто следовали французским оригиналам и копировали наиболее удачные приемы, прошедшие апробацию у французской публики и имевшие у нее порой сенсационный успех. Лучшие из подобных опытов создания адаптаций французских новинок,

достаточно хорошо «пригнанные» к традиции итальянских опер, были изучены рядом западных исследователей[254].

В то же время отсутствие строгого канона оперы *semiseria* предоставляло и либреттистам, и композиторам (и композиторам в большей степени, чем либреттистам, поскольку последние чаще всего зависели от текста первоисточника) обширное поле для экспериментов: партитуры опер *semiseria* становились для композиторов благодатной почвой, на которой можно было опробовать новые музыкально-стилистические средства и композиционные приемы. Далее будут рассмотрены наиболее «серьезные» эксперименты Паэра и Майра в области музыкальной формы, композиции и музыкального языка.

2.1 La solita forma в опере semiseria Ф. Паэра «Камилла»

Процесс ревизии либреттистами и композиторами драматургии метастазиевского типа в течение первых десятилетий XIX века сопровождался изменением композиции оперных либретто и новым подходом к музыкальному воплощению текстов. Ключевым моментом, знаменующим этот переход, стал отказ от арии *da capo* и использование новой принципально другой структуры для сольных и ансамблевых номеров – так называемой «*la solita forma*» («обычная» форма, «стандартная» форма).

Появление новой формы современные исследователи связывают с самыми различными факторами[255]. Так, музыковед Л. Садыкова объясняет причины перехода от формы *da capo* к *la solita forma* действием реформы Глюка и стремлением оправдать сюжетные повороты: «...Барочная ария *da capo* была замкнутой и приостанавливала действие. Хотя после реформы Глюка арии *da capo* не были изгнаны мгновенно, и сам композитор продолжал обращаться к этой форме

254 См., например: Brzoska M. Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der franzosischen Opera comique // Recercare. Vol. 5. 1993. P. 171-194; Carner M. Simone Mayr and His 'L'amor coniugale' // Music & Letters. Vol. 52, No. 3. 1971. P. 239-258; Galliat S. Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2009; Jacobshagen A. Opera *semiseria*. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 131-204.

255 Отметим, что вопрос происхождения формы, как и этапы перехода от одной формы к другой, крайне мало изучены в современном музыковедении. Тем не менее, причины такой замены в общих чертах ясны: расширению и развитию форм арии способствовало «размывание» границ между оперой *seria* и оперой *buffa* и часто отмечаемые в литературе пересечения между ними.

в своих реформаторских операх, все же нараставшая критика в их адрес, как и непосредственная оперная практика, стремившаяся к естественности и правдоподобию, постепенно вытеснили арию *da capo* более динамичными формами, наметившимися уже в последние десятилетия XVIII века. Композиторы теперь стремились более органично соотнести разделы музыкальной формы с драматическими поворотами спектакля. Поиски оптимальной структуры музыкальных номеров привели к двухчастности: *cantabile* – это виртуозная часть, посвященная раздумьям или самоанализу героя, *stretta* – быстрая, динамичная часть»[256].

Западный исследователь итальянской оперы XIX века С. Л. Бальтазар, говоря о причинах возникновения этой новой формальной структуры, акцентирует другие моменты: «В конце XVIII века возрастает значение дуэтов и больших ансамблей, число арий уменьшается, все это стимулировало развитие формы арии, которая смогла бы показать различные возможности певца в единственном для него эпизоде. В результате в XIX веке ария *da capo* была заменена многочастной большой арией»[257]. Музыковед предполагает, что новая форма «произошла из двутемпового *rondó* путем добавления отдельного среднего раздела»[258].

Что же представляет собой *la solita forma*? Ее основу составляет последовательность четырех разделов, которые принято именовать *tempo d'attacco*, *cantabile* (или *adagio*), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (или *stretta*, в редких случаях *allegro*).

Деление номера на описанные выше разделы всегда было обусловлено текстом, «его драматическими и просодическими особенностями»[259]. «В отношении драмы, – пишет Дж. Ла Роза, – мы можем различить активные фрагменты (в которых персонажи действуют) и рефлективные (в которых персонажи реагируют на это действие). В отношении просодии мы можем

256 Садыкова Л. Стретта и кабалетта в операх *seria* Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // Музыковедение. № 1. 2014. С. 39.
257 Balthazar S. L. Aria // Historical dictionary of opera. Lanham: Scarecrow Press, 2013. P. 33.
258 Ibid.
259 La Rosa J. S. Formal convention in Verdi's Falstaff. Diss. Louisiana State University. Baton Rouge, 2006. P. 4.

различить отдельные типы стиха: *versi lirici* ("лирический стих" – рифмованный и с регулярной метрической структурой) и *versi sciolti* ("несвязанный стих" [белый стих – А. К.] – нерифмованный и с нерегулярной метрической структурой)»[260]. Таким образом, рефлективные «статические» фрагменты текста (по выражению Ф. Госсетта) в музыкальном отношении представляли собой *cantabile* и *cabaletta*, а действенные «кинетические» (по выражению Ф. Госсетта) – *tempo d'attacco* и *tempo di mezzo*. Для *cantabile* и *cabaletta* всегда выбирались *versi lirici*, а для разделов *tempo d'attacco* и *tempo di mezzo* рифма имела необязательное значение – они могли быть как в *versi lirici*, так и *versi sciolti*. Кроме того, все разделы различались по параметрам темпа и имели свои особенности.

Слово *cantabile* используется в современном музыковедении для описания медленного лирического раздела «обычной» формы. Композиторы XIX века для обозначения этого раздела в ариях или ансамблях использовали темповые характеристики[261] – *andante* или *adagio*[262], в финалах – *largo* или *largo concertato* (*pezzo concertato*)[263]. По наблюдениям М. Бегелли, *cantabile* «опиралось на множество формальных структур»[264], например, АВА, AA_1BA_2, AA_1BC и др.

Для музыкального материала *cantabile* характерны плавность мелодической линии, виртуозные пассажи; в дуэтах также обязательным было совместное пение (часто в параллельные интервалы — сексту или дециму). *Cantabile* обычно завершалось виртуозной каденцией солиста (или солистов в дуэте). Типичным для

---

260 Ibid.

261 Термин же *cantabile* музыканты XIX века употребляли в традиционном значении для характеристики плавной вокальной линии, которая исполнялась певуче, *legato*. Кастельвекки замечает, что Базеви в своем труде «иногда использует *cantabile* как общий термин для любых вокальных пассажей, которые не являются речитативом или *parlante*, то есть, говоря точнее, для всех статических разделов, включая *cabalettas*, характер которых часто далек от *cantabile* в привычном значении слова» (Castelvecchi S. Glossary // Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi / Ed. and with an Introduction by S. Castelvecchi, transl. by E. Schneider with S. Castelvecchi. Chicago, 2013. P. XXVIII)

262 Castelvecchi S. Glossary. P. XXVIII.

263 Сочетания *pezzo concertato* или *largo concertato* употребляются «для обозначения раздела *cantabile* в больших ансамблях таких, например, как финал (следовательно, статический фрагмент в медленном темпе, включающий много голосов). Формально, *concertato* указывает на любой фрагмент, спетый несколькими персонажами (и возможно хором), который имеет самостоятельные части по крайней мере какое-то время. *Largo* может, конечно, обозначать в общем темп; подобно *adagio* или *andante*, а может также указывать и на раздел *cantabile* в любом номере». (Castelvecchi S. Glossary. P. XXIX).

264 Beghelli M. The Dramaturgy of the operas // The Cambridge companion to Rossini / Ed. by E. Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 94.

изложения этого раздела является «покачивающийся» аккомпанемент и звучание преимущественно струнного ансамбля вместо полного состава оркестра.

Как указывает С. Кастельвекки, *cantabile* «часто было первым разделом формы "двухчастной арии" ("*double aria*"), в многочастных ансамблях (таких, как большие дуэты и финалы) он мог быть подготовлен действенным разделом»[265]. Такой вступительный раздел принято обозначать *tempo d'attacco* (реже *primo tempo*), его обязательным свойством было столкновение нескольких персонажей. Дж. Ла Роза разъясняет, что «присутствие в арии только одного главного персонажа исключало необходимость раздела *tempo d'attacco* в форме арии»[266].

Слово *attacco* в обозначении раздела происходит от глагола «*attaccare*», который можно перевести как «нападать», а также «(при)соединять», и оба эти слова в одинаковой степени отражают функцию раздела. Так, Х. Пауэрс пишет, что «*attacco*» – это и «"начало" *tempo giusto, versi lirici*, обычных структур оркестровых фраз, но это также и "соединение", связующее звено между безграничной свободой речитативной фактуры, в которую почти всегда помещены *versi sciolti*, и абсолютно правильной музыкальной фразировкой, сопровождающей вокальную мелодию, используемую обычно для строф исключительно лирического и статического "*adagio*"»[267].

После *cantabile* обычно следует переходный раздел, который принято называть *tempo di mezzo*. Этот раздел, «четко структурированный и быстрый»[268], обычно «состоит из коротких фраз, акцентируемых в определенном ритме инструментальными фигурациями, и приводит к *cabaletta*, вступление к которой предвосхищается оркестром»[269]. Бальтазар определяет *tempo di mezzo* как драматически активный раздел, «содержащий в себе событие, сообщение или

265 Castelvecchi S. Glossary. P. XXVIII.
266 La Rosa J. Formal convention in Verdi's Falstaff. P. 6.
267 Powers H. S. “La *solita forma*” and “The Uses of Convention” // Acta Musicologica. Vol. 59. Fasc. 1 Jan.–Apr., 1987. P. 68.
268 Van de J. Glossary // Verdi's Theater: Creating Drama Through Music / Translated from the French by Gilda Roberts. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 346.
269 Budden J. Aria // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. P. 175.

изменение фокуса, которые (по крайней мере теоретически) служили причиной заключительной рефлективной части – быстрой вокально блестящей *cabaletta*»[270].

Термин *cabaletta* (кабалетта) используется для обозначения быстрого заключительного раздела «обычной» формы арий и дуэтов, термин *stretta* – для обозначения аналогичного раздела формы больших ансамблей (от трех и более голосов), интродукций и финалов. *Cabaletta*, в отличие от *cantabile*, всегда опирается на стандартную структуру, включающую виртуозную тему (обычно в форме периода), которая «полностью или частично повторяется после энергичного перехода»[271] и воодушевленную, «вызывающую аплодисменты публики коду, которая часто вырастает из тематизма перехода: А – переход – А – кода»[272].

Музыкальный материал в *cabaletta* дуэтов распределяется между персонажами следующим образом: «*solo* А (первый певец) – *solo* А (второй певец) – переход – *solo* А (первый певец) – *solo* А (второй певец) – кода (вместе)»[273]. К 1830 году возникла тенденция исполнять репризу кабалетты одновременно, а не поочередно: «*solo* А (первый певец) – *solo* А (второй певец) – переход – А (вместе) – coda (вместе); или как альтернатива *solo* А (первый певец) – *solo* В (второй певец) – переход – А или В (вместе) – кода (вместе)»[274].

Строение *stretta* следует «традиционной форме, имеющей сходство с формой *cabaletta* из арий и дуэтов»[275]. «Полный состав исполнителей может петь с самого начала, – пишет Бальтазар, – также главные герои могут вступать последовательно либо с той же самой мелодией в квази-каноническом изложении или с разными мелодиями, которые разграничивают персонажей и группы персонажей в соответствии с их взаимоотношениями. После энергичного перехода, который часто представлен "россиниевским крещендо" (фразой, повторяющейся с

270 Balthazar S. L. Aria // Historical dictionary of opera. P. 33.
271 Balthazar S.L. Cabaletta // Historical Dictionary of Opera. P. 63
272 Ibid.
273 Ibid.
274 Ibid.
275 Balthazar S. L. Stretta // Historical dictionary of opera. P. 361.

усилением громкости и количества инструментов), в *stretta* обычно повторяется все вступление или только его часть, и завершается *stretta* воодушевленной кодой»[276].

Типичными образцами *la solita forma* являются большинство арий, дуэтов и других ансамблей из итальянских опер разных жанров Россини, Беллини, Доницетти и других композиторов раннего отточенто. Сам же термин *la solita forma* появился в письменных источниках лишь в середине XIX века[277], однако, по сведениям исследователей, вероятно был весьма распространен в устной речи музыкантов. Об этом свидетельствует одно из писем Дж. Верди к либреттисту Ф. М. Пьяве, в котором он упоминает о «solite convenienze»[278].

Этот термин активно используется в современном западном музыковедении для обозначения формальной структуры в итальянских операх XIX века[279]. Однако наряду с этим названием употребляются и другие: двухчастная ария («*double aria*»), многочастная форма («*multipartite form*»), четырехчастная форма («*quadripartita struttura/forma*»).

В исследовательской литературе, посвященной операм раннего отточенто, описания разделов формы часто иллюстрируются исключительно примерами из музыки Россини, подчас даже создается впечатление, что сам Россини и был законодателем новой оперной формы. По-видимому, ощущая этот перевес, некоторые исследователи в последнее время обратили внимание на процесс становления *la solita forma* и ее ранние образцы, появившиеся еще на рубеже XVIII-XIX веков. Так, С. Галльят и Дж. Кастельяни в своих исследованиях о творчестве Паэра рассматривают номера из его опер (арии, ансамбли, финалы) в контексте *la solita forma* с использованием соответствующей терминологии. Бальтазар посвящает одну из своих статей развитию формы финалов (роли *largo concertato*)

---

276 Ibid. P. 361-362.

277 Предполагается, что термин ввел в употребление (а возможно и придумал) Абрамо Базеви (1818-1885) – итальянский композитор и музыкальный критик. Например, в своем исследовании «Studio sulle opere di Giuseppe Verdi» («Оперы Джузеппе Верди», 1859) в очерке об опере «Риголетто» он пишет, что первый дуэт Риголетто и Спарафучиле «не следует обычной форме (*solita forma*) дуэтов, представляющей собой последовательность *tempo d'attacco*, l'adagio, il *tempo di mezzo* и *cabaletta*» (Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi. P. 167).

278 Gerhard A. Konventionen der musikalishen Gestaltung // Verdi Handbuch / Hrsg. von A. Gerhard und U. Schweikert; unter Mitarb. von Ch. Fischer. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 187.

279 См. исследования Г. Пауэрса, С. Л. Бальтазара, Л. Бьянкони, С. Гальят и др.

в серьезных операх Россини, где прослеживает связь между структурами финалов опер *seria* Майра и Россини и подчеркивает преемственность традиции у последнего.

Интересно, что наиболее ранние законченные образцы *la solita forma* в творчестве Паэра появляются именно в операх *semiseria*. Дж. Кастельяни, рассматривая варианты этой структуры у Паэра, в качестве примеров приводит ансамбли из опер «Гризельда» (секстет), «Камилла» (дуэт Лоредано и Кола из II акта), «Сарджино» (терцет из II акта) и подробно анализирует дуэт Аньезе и Эрнесто из оперы «Аньезе». Он называет их «яркими примерами номеров, которые делятся на разделы в соответствии с четырехчастной структурой быстро/ медленно/ быстро/ быстро, предвосхищающей "*solita forma*"»[280].

С. Гальят в своей книге, посвященной операм *semiseria* Паэра, приводит колоссальное количество примеров аналогичного строения номеров (арий, ансамблей, финалов) из опер Паэра рубежа веков и первого десятилетия XIX века (это не только упомянутые Кастельяни оперы «Гризельда», «Камилла», «Сарджино» и «Аньезе», но и «Изгнанники из Флоренции» и «Леонора»). В отличие от Кастельяни, она употребляет термин *la solita forma* более решительно, убеждая читателя в правомерности использования этого термина с помощью анализа форм номеров и их подробных схем.

По-видимому, почвой для экспериментов в области формы для Паэра могло служить само жанровое пространство *semiseria*, новое для итальянской оперы, еще тесно связанное с французскими образцами: не был сформирован жанровый канон, не установлены характерные оперные формы, выбор музыкальных форм оказывался крайне широк (от форм французских оригинальных номеров до форм, укоренившихся в итальянской практике). К тому же в большинстве случаев итальянские композиторы при создании адаптаций следовали французским первоисточникам, зачастую повторяя не только формы, но и приемы изложения и

280 Castellani G. Ferdinando Paer: biografia, opere e documenti degli anni parigini. Bern: Peter Lang, 2008. P. 458.

развития тематизма[281]. Отступления от оригиналов, однако, тоже случались, они в основном были вызваны изменениями в либретто, но и нередко – поиском удачной композиции, стремлением оправдать музыкальными средствами неожиданные повороты сюжета (*colpo di scena*).

Таков, например, финал оперы Паэра «Камилла», форма которого представляет собой один из удачных ранних образцов *la solita forma*. Рассмотрим подробнее эту сцену и сравним ее с первоисточником Далейрака (см. краткое содержание оперы «Камилла» Ф. Паэра в Приложении А).

Композиция заключительной сцены в опере Далейрака включает несколько разделов. Формообразующим и мелодическим ядром финала Далейрака стала тема молитвы «*Ciel protecteur des malheureux...*» («Небесный защитник несчастных...»), звучащая несколько раз на протяжении сцены во вступлении у соло флейты, в партии Камиллы, в дуэте Адольфо и Камиллы, в терцете Лоредано, Камиллы и Адольфо:

Таблица 2.3 – Н. Далейрак, опера «Камилла», схема финала.

Разделы финала	Вступление (тема молитвы)	A (тема молитвы)	B	A1	C	A2	C1
Кол-во тактов	22 тт	32 тт	60 тт	32 тт	22 тт	16 тт	28 тт
Тон-ть	a-moll	a-moll	E-dur	a-moll	A-dur	a-moll	A-dur
Персонажи	Соло флейты в оркестре	Камилла	Хор за сценой	Камилла, Адольфо	Камилла, Адольфо, Лоредано, хор	Камилла, Адольфо, Лоредано	Камилла, Адольфо,Лоредано, хор

В завершении же оперы по традиции звучит торжественный хор всех присутствующих на сцене «*Ô jour d'allegresse moment enchanteur...*» («О радостный день, воодушевляющий момент...»). Таким образом композиция финала у Далейрака включает единственное действие – спасение Камиллы и ее сына Лоредано – и строится на повторении в различных исполнительских составах темы

281 Например, ряд номеров из оперы Паэра «Камилла» построен по модели «Камиллы» Далейрака, среди них: ария Гитты и пантомима из I акта, дуэт Камиллы и Уберто из II акта и финал II акта.

молитвы. Повторения этой темы подчеркивают единое состояние, в котором пребывают все герои.

Паэр в сочинении этой сцены значительно отходит от образца Далейрака. Прежде всего это обусловлено самим текстом либретто: изменениями, которые внес Карпани, пытаясь адаптировать текст к итальянской традиции. Сцена финала у Паэра включает 4 раздела, каждый новый раздел начинается в момент так называемого *colpo di scena* (резкого поворота действия) и выхода нового героя (тематические комплексы разделов не повторяются), что позволяет показать различные эмоции героев в момент спасения Камиллы племянником ее мужа и ее соблазнителем.

Таблица 2.4 – Ф. Паэр, опера «Камилла», схема финала.

Разделы финала	Tempo giusto/Andante/	Andante/ Allegro	Andante	Allegro agitato	Alegretto giusto/ Andante sostenuto/ Piú presto
Кол-во тактов	93 тт	93 тт	35 тт	71 тт	174 тт
Тональность	B-dur, D-dur	Es-dur, G-dur/D-dur	Es-dur	G-dur	Es-dur
Colpo di scena	Камилла, Адольфо	Хор + Камилла, Адольфо	Лоредано	Дженнаро	Уберто

Как видно, Паэр преобразовывает всю сцену финала «в согласии с моделью итальянских "цепных финалов"»[282]. Напомним, что такие «цепные финалы», типичные для центральных финалов итальянских опер второй половины XVIII века, «состояли из последовательности разделов (и, в конечном счете, отдельных частей в различных темпах и метрах), которые соединялись фазами действия. <...> Неожиданные выходы героев или разоблачения или зачаровывали персонажей, или повергали их во внезапное молчание (ансамбль *sotto voce* <...>), или вызывали у них сверхактивное возбуждение (заключительная *stretta*)»[283].

К рубежу веков «цепные финалы» начали приобретать очертания четырехчастной композиции, отражающей закономерности *la solita forma*. Как пишет Бальтазар, к 1800 годам «последние три раздела цепного финала –

282 Brzoska M. Camilla und Sargino. S. 181
283 Balthazar S.L. Finale // Historical Dictionary of Opera. P. 128.

медленный эпизод статической рефлексии, возобновление действия в диалоге и быстрое реактивное заключение – были развились в три основных раздела *largo concertato, tempo di mezzo* и *stretta*». Вступительный раздел к финалу (в функции *tempo d'attacco*) мог быть представлен хором или включать многочисленные диалоги, сценические песни (*stage songs*), соло и танцы[284]. Таким образом, финал «Камиллы» является ярким примером такого трансформированного в *la solita forma* «цепного финала».

Паэр прибегает к *la solita forma* и в номерах, не связанных с изменением либретто. Примером такого отступления может служить дуэт Лоредано и Кола.

У Далейрака этот дуэт основывается на контрастировании тем двух разделов – энергичной и напористой «*Allons!*» («Ну же!») и галантной и изящной «*Deiu des plaisirs*» («Бог удовольствий»). Эти два раздела повторяются после небольшого фрагмента, имеющего переходный характер («*Un château qui tombe...*» («Замок, который рушится...»)). Таким образом, форма дуэта имеет очертания так называемой бинарной формы:

Таблица 2.5 – Н. Далейрак, опера «Камилла», схема дуэта Лоредано и Фабио.

Разделы дуэта	Вступление	A	B	Переход	A1	B1
Текст		Allons avance	Dieu des plaisirs	Un chateau qui tombe	Eh bien! qu'a dit lerevenaut	Dieu des plaisirs
Тональность	D-dur	D-dur	A-dur	A-dur	D-dur	D-dur
Кол-во тактов	17 тт	116 тт	62 тт	18 тт	20 тт	65 тт

Подход Паэра к музыкальному выражению этого текста совершенно иной:

Таблица 2.6 – Ф. Паэр, опера «Камилла», схема дуэта Лоредано и Кола.

Разделы дуэта	Allegro giusto (*tempo d'attacco*)	Adagio (*cantabile*)	Allegro di prima (*tempo di mezzo*)	Allegro Moderato (*cabaletta*)
Текст	Andiam! Va avanti	A me deh scendi soave amore	Signor giudizio, un precipizio preghiamo	A me deh scendi soave amore
Тональность	Es-dur	Es-dur	B-dur	Es-dur
Кол-во тактов	79 тт	36 тт	46 тт	52 тт

284 Ibid.

У Паэра один и тот же текст приобретает различное эмоциональное наполнение (как и в финале оперы, где подчеркиваются различные эмоциональные состояния), к чему Далейрак совсем не стремился – он наоборот подчеркнул текстовый контраст между решительным «*Allons!*» и умиротворенным «*Deiu des plaisirs*».

Отметим, что черты новой формы в этом дуэте проявляются не только в определенной последовательности разделов и характерных темповых контрастах, но и в самом музыкальном языке. В медленном разделе *adagio*, к примеру, используются средства, типичные для будущих *cantabile* (Рисунок 2.1): плавная мелодия и обилие украшений (в партии Лоредано), «покачивающийся» аккомпанемент (гармоническая фигурация в партии оркестра). Основу заключительного быстрого раздела составляет энергичная, устремленная ввысь мелодия, которая повторяется дважды «по закону» классической *cabaletta* (Рисунок 2.2).

Рисунок 2.1 – Ф. Паэр, опера "Камилла", дуэт Лоредано и Кола из II действия, cantabile

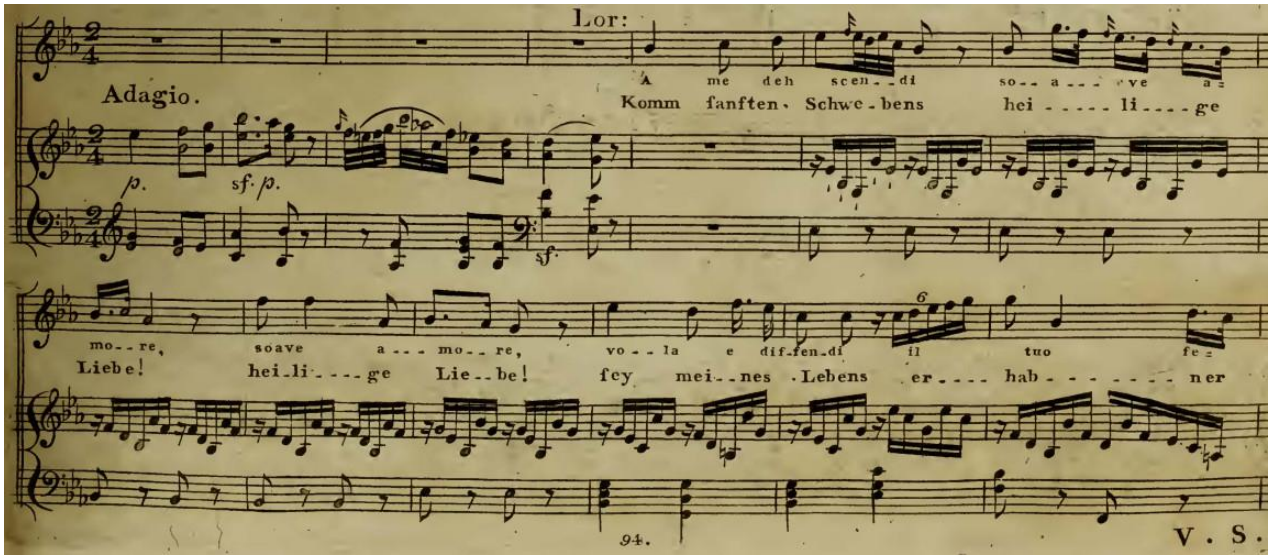
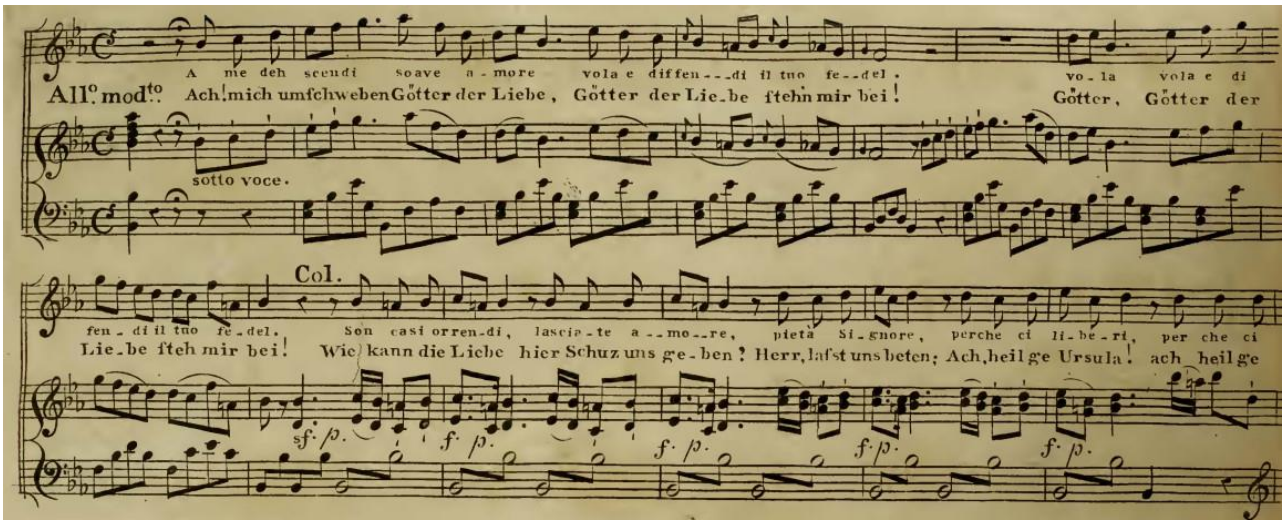


Рисунок 2.2 – Ф. Паэр, опера "Камилла", дуэт Лоредано и Кола, cabaletta



Интересным представляется вопрос о причинах обращения композитора к данной форме в этом номере. В большинстве подобных отклонений от форм первоисточника такой выбор оправдан изменениями текста, однако в дуэте Лоредано и Кола либреттист точно следует французскому образцу. В этой сцене также нет ни *colpo di scena*, ни какой-либо сложной драматической ситуации. По-видимому, именно по этим причинам Паэр и выбирает *la solita forma* – чтобы придать статичному действию внутреннюю динамику.

В качестве еще одного примера использования Паэром новой структуры в этой же опере укажем арию Камиллы из II действия. Интересно, что появление главного персонажа оперы оттянуто (для большего драматического эффекта) до середины

второго действия, и данная ария служит по сути первой сольной характеристикой персонажа. Она звучит во время посещения Уберто поземелья, где томится страдающая Камилла, которую неотступно преследуют мысли о разлуке с сыном и невозможности оправдать свою невинность. Страстный монолог Камиллы, отражающий внутренний конфликт героини, облачен в *la solita forma*:

Таблица 2.7 – Ф. Паэр, опера «Камилла», схема арии Камиллы.

Разделы арии	Речитатив acc.	Adagio	Речитатив (переход)	Allegro
Кол-во тактов	32 тт	24 тт	6 тт	36 тт + 55 тт
Тональность	g-moll	G-dur	G-dur	C-dur

Обратим внимание, что из всех разделов арии, несмотря на характерные темповые обозначения, более всего параметрам *la solita forma* соответствует лишь заключительный раздел: как и во многих кабалеттах последующих десятилетий энергичная мелодия повторяется здесь дважды, после чего следует виртуозная *coda*. Другие разделы решены весьма своеобразно: к примеру, краткий медленный раздел написан в *versi sciolti*, а перед быстрой частью звучит всего лишь шеститактовая речитативная связка.

Заметим, что форма арии напоминает также рондо́-арию: здесь два крупных контрастных раздела, соединенных переходом, основной вес лежит на заключительной быстрой части (в описаниях этой формы быструю часть характеризуют как главную часть «со своими темами, контрастами, повторами и собственной кодой, иногда с еще одним, дополнительным сдвигом темпа»[285], что также можно отметить и в этой арии). Однако для рондо́-арий не характерно использование в медленной части двухчастной структуры и *versi sciolti*.

Таким образом, структура арии Камиллы представляет собой какой-то промежуточный вариант между рондо́-арией и *la solita forma* (еще не *la solita forma,* но уже и не рондо́-ария), и в некоторой степени подтверждает предположение Бальтазара о происхождении *la solita forma* из двутемпового рондо́.

285 Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. С. 534.

Как видно, все рассмотренные примеры из оперы «Камилла», представленные разными оперными формами – арией, дуэтом и ансамблевым финалом, демонстрируют как композитор по различным причинам останавливает свой выбор на новой структуре, постепенно вытесняющей все предыдущие.

Рассмотренные нами образцы (как известно, в творчестве Паэра отнюдь не единственные) в полной мере отражают процессы, происходившие в области формы на рубеже веков. Само же солидное количество подобных «опытов» с формой в этот период (как у Паэра, так и у Майра и ряда других композиторов) убедительно демонстрирует таким образом процесс укрепления новой структуры в разных жанровых направлениях.

2.2 Couleur locale в опере semiseria И. С. Майра «Элиза»

«Местный колорит» (фр. – *couleur locale*) как стилистический прием для создания соответствующей среды и обстановки проник в музыкальное искусство из литературы[286]. Одно из первых упоминаний этого термина в литературной критике – в привычном нам значении – относится к 1772 году (в работе «Похвальное слово Расину» Ж.-Ф. Лагарпа)[287]. Примерно в это же время писатели начинают уделять особое внимание описанию особенностей природы, нравов и обычаев, свойственных какой-либо местности. Так, у писателей-сентименталистов «местный колорит сводился к пейзажу, посредством которого воссоздавалась особая обстановка, способная воздействовать на чувствительность читателя»[288]. В качестве примера можно указать на роль швейцарского пейзажа в «Юлии, или Новой Элоизе» Ж.-Ж. Руссо.

---

286 В литературу этот термин перешел из живописи. Как утверждает В. Капор, французский теоретик искусства и критик Роже де Пиль (1635-1709) «впервые использовал выражение *couleur locale* в своих работах о живописи» (Kapor V. Local Colour: A Travelling Concept / Romanticism and after in France. Vol. 13. Bern: Peter Lang, 2009. P. 31). В живописи термин *couleur locale* (историки живописи переводят выражение как «локальный цвет») имел отличное от привычного нам значение. «Понятие "локальный цвет" (couleur locale, Ortsfarbe), – пишет Н. Волков, – в искусствоведческой литературе и высказываниях художников очень неустойчиво, в его изменениях отразилось изменение художественных направлений» (Волков Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. С. 199). Так, у Роже де Пиля, «локальный цвет» – это природный цвет каждого объекта.

287 См. об этом: Malakis E. The First Use of *Couleur Locale* in French Literary Criticism [?] // Modern Language Notes. Vol. 60, No.2. 1945. P. 98-99.

288 Чавчанидзе Д. Местный колорит // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 207.

Позднее, в первые десятилетия XIX века, когда английские и французские писатели (В. Скотт, Ф.-Р. Шатобриан, Ж. де Сталь и др.) начинают вводить в текст своих произведений элементы, характеризующие быт, нравы и природу, «местный колорит» приобретает «несравнимо более широкую смысловую нагрузку»[289]. Так, ранние писатели-романтики в своих сочинениях часто обращались к воспроизведению местного колорита стран других континентов или стран Средиземноморья. Например, в книге Ф.-Р. Шатобриана «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811), созданной им после своего путешествия в Святую Землю в 1806-1807 гг., представлены описания природы, достопримечательностей и обычаев городов Греции, Палестины и Египта. Ж. де Сталь в своей книге «Коринна, или Италия» (1807) изображает портрет главной героини на фоне пейзажей и памятников культуры Италии, ее искусства и духовных традиций. Непревзойденным мастером воспроизведения атмосферы и колорита эпохи был В. Скотт: события в «Айвенго» (1819) разворачиваются во времена короля Англии Ричарда I, в «Пуританах» (1816) местом действия является измученная религиозными войнами Шотландия XVII века, на фоне истории франко-бургундского противостояния (XV в.) протекает действие романа «Квентин Дорвард» (1823). Напомним, что то же стремление к детальному изображению места действия и предпочтение экзотических локусов демонстрировали авторы произведений для драматического театра – мастера мелодрамы Г. де Пиксерекур, Л.-Ш. Кенье, К. де Три. Причина такого внимания к удаленной и необычной местности была очевидна: «экзотическая природа, необычный образ жизни, необыкновенные характеры создают в романтическом произведении мир, более богатый и привлекательный по сравнению с будничной и серой буржуазной действительностью»[290]. Кроме того, «обращение к местному колориту органически связано с повышенным интересом романтиков к национальному своеобразию, самобытности жизненного уклада разных народов»[291].

289 Там же.
290 Там же.
291 Там же.

Свое первое и достаточно краткое теоретическое осмысление прием «местного колорита» в литературных произведениях получил лишь в 1827 году после выхода драмы В. Гюго «Кромвель». В своем знаменитом предисловии к «Кромвелю» В. Гюго поместил некоторые важные положения о применении «местного колорита» в литературном произведении. Центральным моментом размышлений Гюго на эту тему является мысль, что «придать местный колорит» произведению совсем не значит «наложить кое-где несколько кричащих мазков на общий фон, притом совершенно ложный и условный»[292]. «Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, – пишет В. Гюго, – но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собою, естественно, равномерно проникая, если можно так выразиться, во все уголки драмы, как сок проникает от корня дерева в самый последний листок его. Драма должна глубоко проникнуться этим колоритом эпохи; он должен, так сказать, носиться там в воздухе, чтобы, только вступая в драму и покидая ее, можно было заметить, что переходишь в другой век и другую атмосферу»[293]. Таким образом В. Гюго подчеркивает мысль о необходимости «органической связи местного колорита со всем содержанием произведения, с его специфической идейно-художественной атмосферой»[294].

Почти одновременно с литературой, интерес к воплощению времени и места действия сюжета захватил и музыкальный театр: прием местного колорита проявился во многих французских оперных либретто рубежа веков. Первоначально характеристики окружающей героев среды получали соответственное выражение в декорациях спектакля и костюмах. Как пишет Е. Шигаева, «исторический и географический колорит спектакля интриговал и восхищал публику, которая теперь ожидала все более основательного и детального его изображения»[295].

---

292 Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах. Том 14. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 110.

293 Там же.

294 Чавчанидзе Д. Местный колорит. С. 207.

295 Шигаева Е. Русская тема в Западноевропейском музыкальном театре: конец XVIII – начало XX вв.: дисс. … канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2014. С. 24.

Эффектному выражению местного колорита на сцене способствовали захватившие французский постреволюционный театр инновации в сценических декорациях. Новая мода, которую диктовал парижский театр Фейдо (место премьер многих опер), требовала от оформителей спектакля создания единственной декорации для каждой конкретной оперы вместо стандартизированных и постоянно использующихся. В виде таких новых декораций выступили неподвижные пратикабли и реалистические декорации на полотнах кулис. «Такое оформление сценического пространства, – пишет Якобсхаген, – причислялось к сенсациям тогдашнего развития парижских театров и в современной прессе воспринималось с большим воодушевлением»[296]. Наиболее яркими примерами нового подхода к сценографии считаются декорации к премьерам в театре Фейдо опер Лесюэра «Пещера» (1793) и Керубини «Элиза» (1794). Так, необычным было распределение сценического пространства для оперы Лесюэра: оно было разделено на две горизонтальные части – подземную пещеру и находящийся над ней лес[297]. В опере Керубини все действие разворачивается на фоне альпийского ландшафта, вершина горы Сен-Бернар была по сути единственным местом действия этой двухактной оперы. Изображение на декорациях горного ледника стало эффектным и запоминающимся визуальным решением оформления сцены, во многом определившим счастливую судьбу оперы.

Тем не менее, новый тип декораций был возможен только для тех опер, в которых место действия не менялось. Причина ограничения очевидна: «со сценическими средствами того времени такие декорации невозможно было перестроить в течение спектакля, поэтому соответствующие декорации приспосабливались лишь для подобных произведений с одним местом действия»[298].

Композиторы, в свою очередь, тоже стремились подчеркнуть в музыке оперы особенности места действия, указанные в либретто, и старались придать музыке

296 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 176.
297 Ibid. S. 177.
298 Ibid. S. 176.

историческую или национальную хар*а*ктерность[299]. Например, Лесюэр в операх «Телемак» и «Смерть Адама» «попытался музыкальными средствами воссоздать древнегреческий и древнееврейский колорит, применяя, главным образом, старинные лады. А. Гретри зашел еще дальше, и в увертюре своей оперы "Петр Великий" (1790) обрисовал национальный характер главного героя посредством цитирования мелодии "Камаринской"»[300]. В опере «Вильгельм Телль» тот же А. Гретри для создания альпийского пейзажа использовал *ranz des vaches* (коровьи рансы, традиционные швейцарские мелодии, которые исполняли альпийские пастухи) в увертюре и финальной сцене, а в процессе работы над этой оперой изучал и записывал народную швейцарскую музыку. Как отмечает Е. Шигаева, игнорировать требование *couleur locale*, который стал «мерилом актуальности, эффектности и характерности оперного произведения»[301], было уже невозможно.

Позднее прием местного колорита в оперном произведении получил и свое теоретическое осмысление (уже спустя несколько лет после выхода нашумевшей драмы Гюго). В своей книге «Искусство оперного композитора» (1833) А. Рейха посвящает этой проблеме небольшой раздел, в котором, по-видимому, обобщил свои наблюдения за попытками современных композиторов в своих произведениях создать атмосферу указанной в либретто местности с помощью музыкальных средств. Фрагменты этого краткого раздела очень часто цитируются в различных исследованиях, приведем, тем не менее, этот текст здесь полностью:

> «Дело поэта, декоратора, художника, актеров и костюмеров обрисовать местный колорит – обычаи, нравы, привычки, костюмы, религию страны, в которой происходит действие. Что касается композитора, то он пишет свою музыку примерно так, как если она предназначена для его собственной страны. В самом деле, должен ли он к китайской пьесе создавать китайскую музыку? Или для произведения, действие которого происходит в

299 Заметим, что и в течение XVIII века обнаруживаются некоторые попытки композиторов изобразить среду и национальный колорит в оперных произведениях (например, опера К. В. Глюка «Китаянки», зингшпили В. А. Моцарта «Заира» и «Похищение из сераля»). Однако, они выглядят весьма условными. Как подчеркивает О. Жесткова, «это была скорее дань вкусам того времени, нежели глубинное изменение стиля <...> К середине XIX столетия стало уже очевидно, что эти ближневосточные и азиатские "драпировки" были просто разумным ответом художника на повальное увлечение китайским или турецким колоритом, рудиментом уходящего рококо, от которого вряд ли можно проследить прямые пути к романтизму» (Жесткова, О. О некоторых процессах музыкально-театральной жизни Парижа в эпоху революции [электронный ресурс] // Израиль XXI. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Paris_revolution.htm#_ftnref7).

300 Жесткова О. О некоторых процессах музыкально-театральной жизни Парижа в эпоху революции.

301 Там же.

> Африке, имитировать музыку эфиопов, египтян или негров? Мы не дадим ему подобного совета. Все, что он может пытаться сделать, это по временам вводить какой-нибудь народный напев или скорее песню, когда эти напевы широко известны и интересны в мелодическом отношении. В этом случае композитор также волен имитировать эти песни, удлинять и развивать их[302]. Но когда он сочиняет для страны, в которой есть какой-то традиционный инструмент, он должен в полной мере его использовать: арфу для выражения оссиановского пения, для Италии – мандолину, для Испании – гитару, для Швейцарии – английский рожок. Гитара, мандолина и часто даже арфа будут имитироваться через *pizzicato* струнных инструментов в оркестре; альпийский рожок или шалмей – через гобой или кларнет. По этой же причине будет объявляться о победе трубами, а об охоте – валторнами. Кроме всего этого, согласно своему гению, он также более или менее может подражать оригинальному пению, которое порождалось посредством искусства магического обмана (как, например, в «Ричарде Львиное Сердце»[303]), как если бы оно принадлежало исключительно той стране, в которой разворачивается действие»[304].

Как видно, текст Рейхи о местном колорите выдержан не в форме постулатов и строгих правил, а скорее носит характер размышлений и советов. Отметим, что Рейха считал музыкальный прием *couleur locale* необязательным: «Дело поэта, декоратора, художника, актеров и костюмеров обрисовать местный колорит», – утверждает музыкант. Композитору же остается либо создавать «китайскую музыку к китайской пьесе» (и такой подход Рейха отрицает), либо «по временам вводить какой-нибудь народный напев или скорее песню». То есть указание Рейхи композиторам диаметрально противоположно утверждениям Гюго, предостерегавшего авторов от нанесения кое-где «нескольких кричащих мазков на общем фоне». Тем не менее, оба пути, обозначенные Рейхой, находили отражение в музыкальной практике: «одни авторы, действительно, прибегали для изображения *couleur locale* к точному цитированию широко известных народных песен, другие пытались имитировать национальную и историческую характерность воспроизводимой среды»[305].

---

302 До этого места используется перевод Е. Ф. Бронфин: Рейха А. Искусство оперного композитора // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Пер. с франц. Под ред. и вступ. ст. Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. С. 88. Далее – перевод автора.

303 По-видимому, А. Рейха имеет в виду романс Блонделя «*Une fièvre brûlante*» из оперы А. Гретри «Ричард Львиное Сердце», который многие современники считали подлинной старинной балладой.

304 Reicha A. De la couleur locale // Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale. VI[e] livre. Wien: chez A. Diabelli et Comp., 1842. P. 274.

305 Шигаева Е. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре. С. 26.

В течение первой четверти XIX века постепенно складывались комплексы музыкально-стилевых идиом для воплощения местного колорита. «Посредством ритма, оркестровки, ладогармонических красок, – пишет Е. Шигаева, – композиторы формировали определенные, хотя и весьма условные приметы национальной характерности»[306]. К примеру, с момента первого появления альпийского пейзажа на оперной сцене композиторы начали поиски средств и для «горного колорита» в музыке. Этот процесс в оперном жанре демонстрируют обе «Элизы» Керубини и Майра, упомянутый выше «Вильгельм Телль» А. Гретри, а также одноименная опера Дж. Россини. В итоге, к 1830-м годам для музыкальной характеристики альпийского ландшафта в операх обычно использовались традиционные напевы *ranz des vaches* или их стилизация, в изложении тем применялись приемы эха, *come-da-lontano* («как бы издалека») и другие различные пространственные эффекты, в оркестровке предпочтение отдавалось духовым тембрам (из деревянных – кларнетам, гобоям; из медных – валторнам).

В качестве другого примера можно указать стремление композиторов создать «русский колорит» в операх на сюжеты, связанные с русской историей, культурой или бытом, который воплощался в музыке с помощью цитирования или стилизации русских народных песен, имитации колокольных звонов и церковного хорового пения, хоров цыган и казаков[307]. Подобные комплексы музыкальных средств формировались в этот же период и для религиозных сцен, сцен бурь, ориентальных и других сцен, которые можно рассматривать как топосы местного колорита.

К середине XIX века *couleur locale* стал важнейшей художественно-эстетической категорией оперного искусства. Однако еще на рубеже XVIII-XIX вв. музыкальное воплощение местного колорита расценивалось скорее как «интересная находка» композиторов. Постепенно новая тенденция, появившаяся во французском театре, получила распространение в других странах. В начале XIX века в Италии новый прием мог быть воплощен в наиболее «открытом» всему

306 Там же. С. 27.
307 Подробнее об этом см. : Шигаева Е. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре. Указ. соч.

новому жанровом пространстве опер *semiseria* (вообще же, до 1820-х годов выражение местного колорита в музыке, в целом, для итальянской оперы не характерно). Напомним, что большинство опер *semiseria* в тот период представляло собой адаптации известных французских опер спасения. Итальянские композиторы, стремясь повторить успех своих французских коллег, во многом охотно следовали наиболее удачным приемам из оригиналов, в том числе и в необычном стремлении музыкальными средствами показать окружающую среду. Наиболее характерным примером такой работы является опера «Элиза» (1804) Майра, написанная по образцу одноименной оперы Керубини.

Вспомним, что «Элиза» Керубини снискала колоссальный успех во всех городах и странах, где она была поставлена. Особенно популярной (как и все другие оперы Керубини) она была в немецкоязычных странах. В Италии эта опера была поставлена с итальянским переводом текста Карпани в Монце, а спустя 10 лет уже Майр обратился к этому сюжету и написал оперу для театра Сан-Бенедетто в Венеции.

Однако Майр не воспользовался готовым переводом Карпани, а обратился к Г. Росси, в то время только начинавшему либреттисту, с которым Майр сотрудничал уже несколько лет и написал на его либретто 9 опер. Либретто Росси, в отличие от адаптации Карпани, «не является дословным переводом текста Сен-Сира, а представляет собой относительно свободную переработку текста»[308]. С одной стороны, Росси сохранил последовательность сцен либретто французского оригинала, а с другой стороны, значительно сократил их число, изменил размеры оперы с двух актов до одного, максимально приблизив либретто типичной структуре вениционских фарсов[309]. Помимо структурных изменений, либретто

308 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 176.

309 Росси перенес хор савояров из начала II действия в первую часть оперы и оставил только один номер из двух хоровых и один сольный номер их предводителя; редуцировал сольные номера Жермена и отказался от второй арии Флориндо. На месте финала первого действия (первое появление Элизы) у Росси помещен центральный ансамбль, что полностью отвечает структуре венцианских фарсов. Интересно, что для постановки фарсов было характерным использование единой сценографической конструкции для всего спектакля. Однако, если в парижском театре Фейдо такое техническое оборудование и вызвало сенсацию, то в итальянском театре оно было гарантией минимальных материальных затрат на оснащение театрального вечера.

Росси имеет еще несколько отличий от французского оригинала: например, изменились имена некоторых персонажей (главный герой Флориндо стал Теориндо и пр.), а также монастырь трансформировался в военный лагерь, монахи – в солдат, настоятель монастыря – в начальника Дюплессиса[310] (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Тем не менее, при всех изменениях либретто в музыкальном материале оперы обнаруживается ряд сходств с музыкой Керубини в строении формы музыкальных номеров, параметров темпа, размера, тональностей и других композиционных деталях. Например, сходства и пересечения с музыкой Керубини присутствуют уже в интродукции оперы. Материал среднего раздела интродукции (*solo* священника и хор монахов, Рисунок 2.3) становится образцом для музыкальной характеристики Дюплессиса. Так, Майр повторяет за Керубини тональность (*G-dur*), размер и темп (4/4, *Andantino*) и элементы оркестрового аккомпанемента: *pizzicato* контрабасов и ритмические фигуры в партии первых скрипок и флейт (Рисунок 2.4). Еще одним ярким примером работы Майра по модели Керубини может служить хор савояров (Рисунок 2.5). Майр здесь копирует уже не только тональность, темповые характеристики, но и мелодический и ритмический рисунок темы и технику ее изложения – канон[311] (Рисунок 2.6).

310 Как полагает Якобсхаген, такое изменение было вызвано «уступкой австрийской цензуре» (Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 177). Только спустя 4 года (когда постановка оперы переместилась из театра Сан-Бенедетто в Ля Фениче и была сделана двухактная версия оперы) была восстановлена оригинальная обстановка действия: «французы снова захватили власть в Венеции, и цензоры в министерстве полиции Regno d'Italia не имели никаких возражений против изображения филантропического братства» (Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 177).

311 Интересно, что этот хор савояров Керубини стал образцом и для хора из другой оперы Майра – «Скала Фрауэнштайн». В этой опере Майр использует канон Керубини «в той же тональности, аналогичной драматической функции, а также в соответствующей позиции, в начале второго акта» (Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 186.)

Рисунок 2.3 – Л. Керубини, опера "Элиза", интродукция

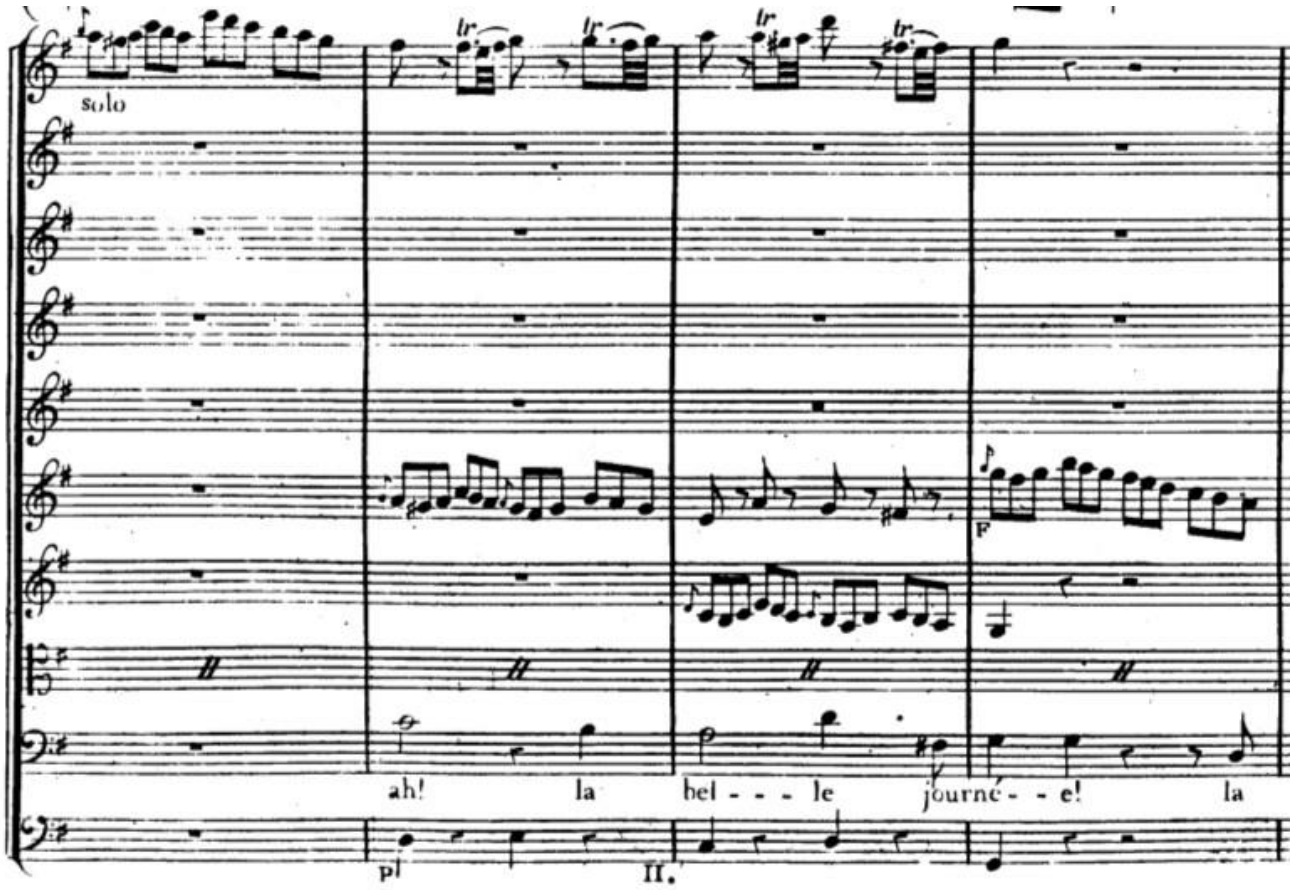
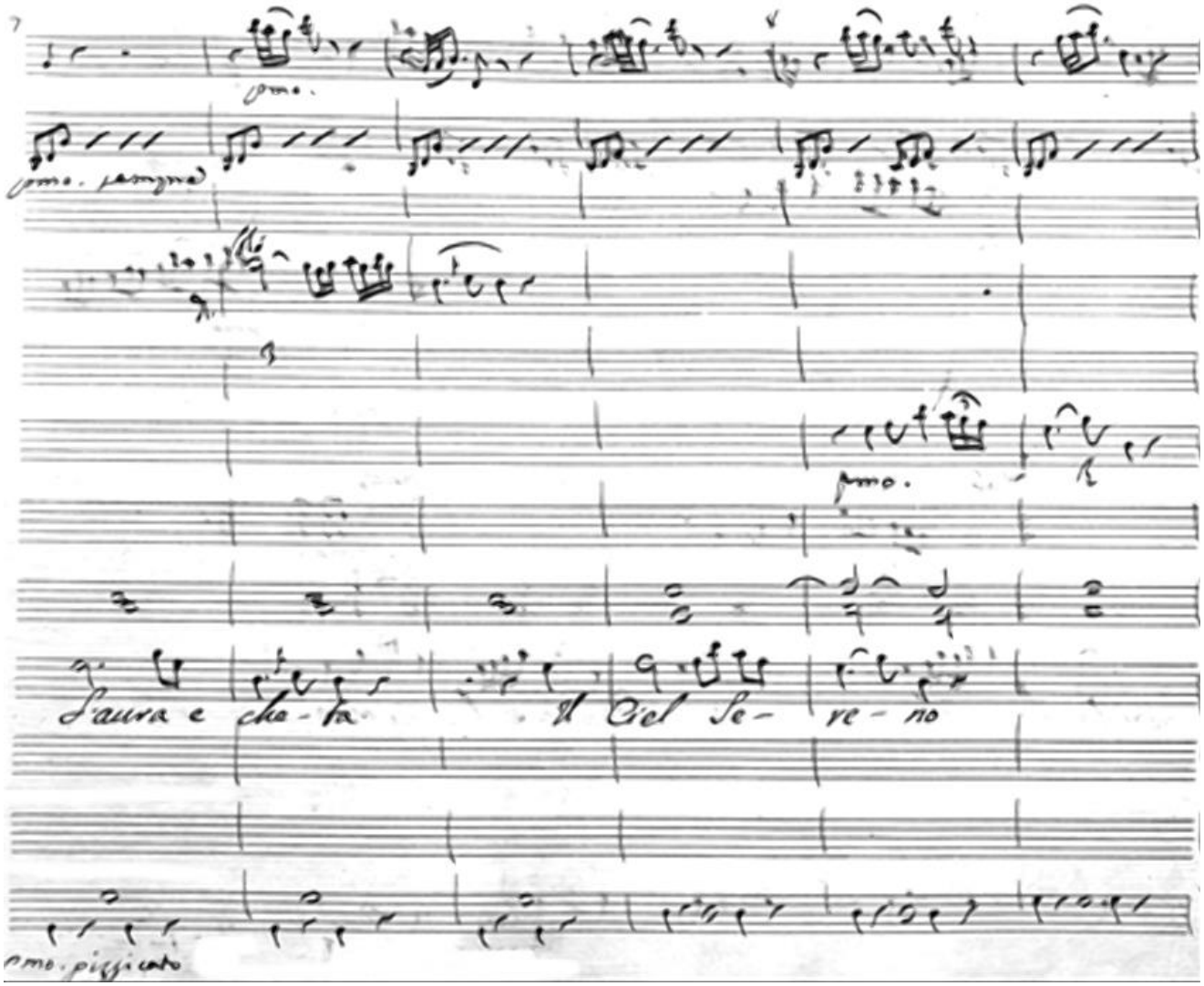


Рисунок 2.4 – И. С. Майр, опера "Элиза", интродукция



Вдохновленный успехом Керубини, Майр стремится и к воплощению местного колорита в своей опере, повторяя некоторые приемы из французского оригинала. Якобсхаген указывает на наличие в партитурах опер «соответствий в музыкальном оформлении в одинаковых сценах, функция которых фактически основывается на характеристике места действия»[312]. Так, исследователь приводит подробный список сценических указаний обоих либретто, пробудивших фантазию композиторов для создания особых музыкальных и даже шумовых эффектов, отмечает общие для двух опер музыкальные средства, участвующие в создании местного колорита[313].

312 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 189.
313 Ibid. S. 188-191.

Рисунок 2.5– Л. Керубини, опера "Элиза", хор савояров из II действия

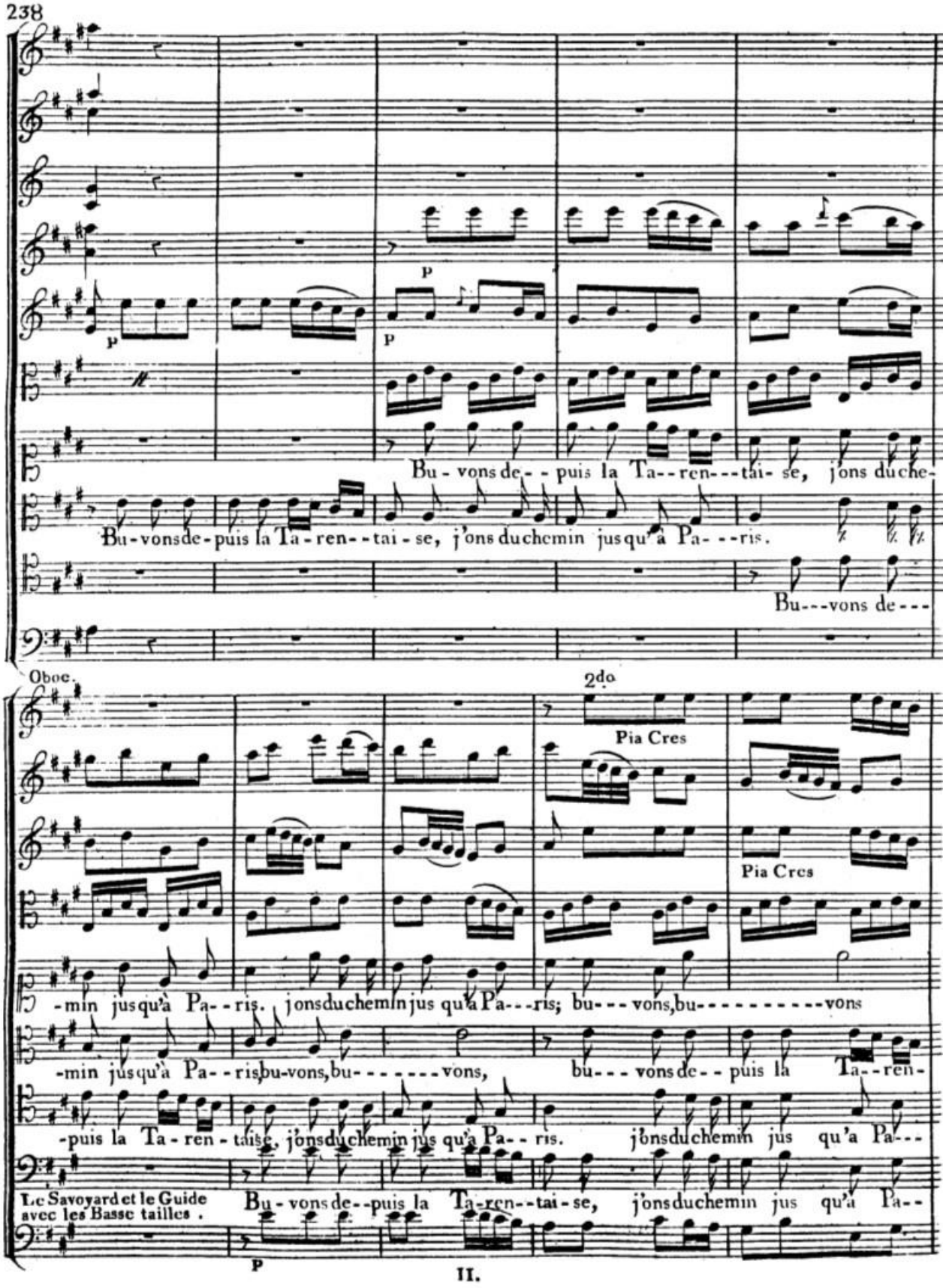
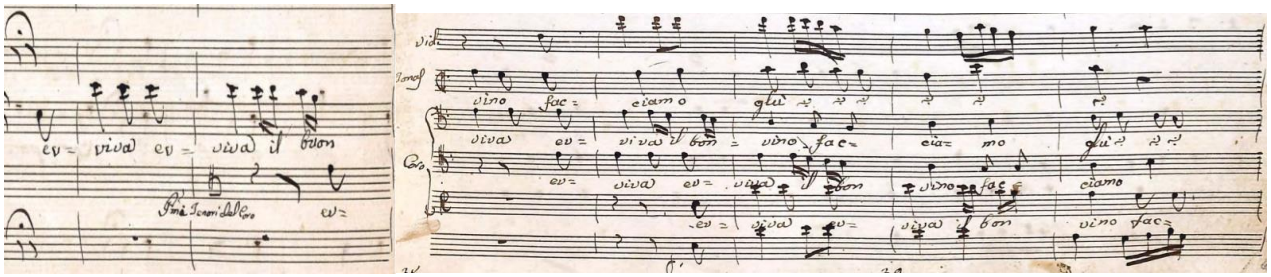
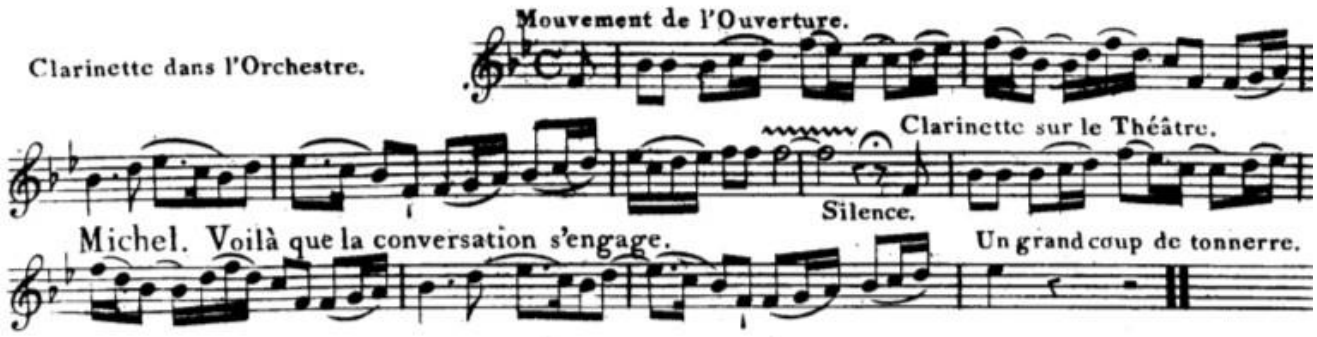


Рисунок 2.6– И. С. Майр, опера "Элиза", хор савояров



Однако, несмотря на некоторые сходства в использовании средств для обрисовки горного пейзажа, Майр игнорирует многие интересные приемы Керубини в этой области. В партитуре Керубини наиболее удачной находкой, создающей эффект присутствия в Альпах, выступает цитирование одной из традиционных швейцарских мелодий *ranz des vaches*, которая появляется в опере несколько раз: трижды в увертюре (во вступлении и в виде побочной темы) и один раз перед финалом II действия. В увертюре эта мелодия звучит под аккомпанемент бурдонных квинт (у валторн) сначала в партии фаготов, затем флейт и гобоев. В теме *ranz des vaches*, которая возвращается перед финалом II действия (Рисунок 2.7), Керубини удалось достичь эффекта огромного пространства: согласно текстовому указанию тему, исполненную солирующим кларнетом в оркестре, повторяет кларнет, помещенный в глубине зала.

Рисунок 2.7– Л. Керубини, опера "Элиза", тема ranz des vaches во II действии

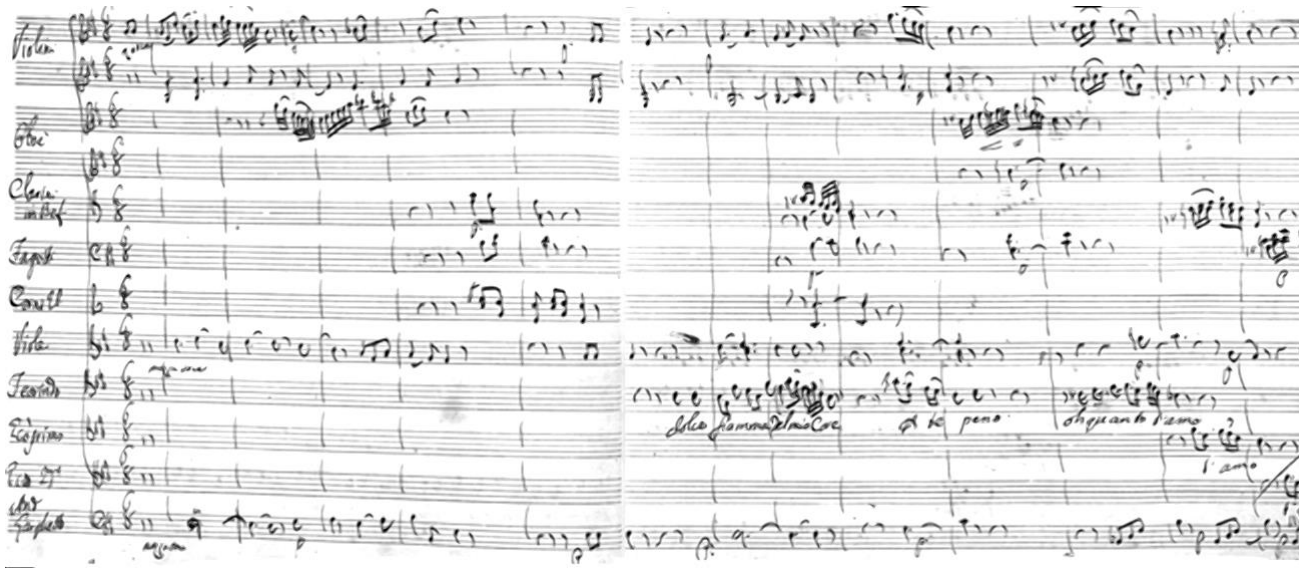


Для создания глубины пространства Керубини также использует музыкальный прием *come-da-lontano* («как бы издалека»). В заключительном разделе хора, открывающего II акт, когда отдохнувшие савояры отправляются в свой дальнейший путь, создается впечатление удаляющейся группы: согласно

ремаркам в партитуре певцы поют вполголоса, оркестр звучит *pianissimo*, оркестровые *solo* исполняются *diminuendo*, а в коде остается минимальный состав инструментов.

Майр не использует эти интересные приемы, предпочитая наигрышам *ranz des vaches* мелодии в народном духе, а пространственному эффекту *come-da-lontano* – прием эха. Так, в первых тактах увертюры фразе у деревянных духовых отвечают мотивы у валторн и труб, «выражая ощущение простора и предполагая эффект эха»[314]. В первом разделе интродукции в оркестровом эпизоде «восхода солнца» фразы у солирующих флейты, гобоя и фагота тоже звучат как ответы эхо. К этому приему Майр обращается и в арии Теориндо: в тексте оперы даже выписаны партии *eco primo* и *eco secondo*, которые поочередно повторяют последние слова первых четырех строчек текста (Рисунок 2.8).

Рисунок 2.8– И. С. Майр, опера "Элиза", ария Теориндо



Подчеркнем различия в общем настроении изображения горного колорита в обеих операх. В большей половине номеров оперы Керубини (исключая лишь идиллические наигрыши *ranz des vaches* и веселый хор савояров) горы предстают враждебной средой для героев. Так, монахи в начале оперы отправляются на розыски замерзших или заплутавших путников, предупреждая об опасностях путешествия по горам (хор, *g-moll*); отчаяние Флориндо приводит его в суровые

314 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 41.

Альпы, где он тщетно пытается зарисовать альпийский пейзаж (ария Флориндо, *c-moll*), даже кульминация оперы приходится на сцену снежной бури, где задействована вся оркестровая мощь (квартет, *d-moll*). Отметим и то, что в первоначальном варианте Керубини написал трагический финал, но впоследствии изменил его[315].

Как указывает М. Фэнд, в опере Керубини «перемещение персонажей в Альпы, то есть в природную среду очень далекую от их обычной, воспринимаемую как нечто враждебное, было использовано в качестве мощного источника психологического и музыкального отчуждения»[316]. Э. Сеничи развивает эту мысль: «Альпийский пейзаж, присутствие в нем одинокого городского наблюдателя, художника Флориндо, изображались таким образом, что их воплощение резонировало трактовке возвышенного в философской и эстетической мысли, они были воссозданы Керубини в стиле, в котором он стремился передать возвышенные чувства с помощью массивного и беспрецедентного использования всей оркестровой мощи, навязчивого повторения мотивов и, главным образом, рваного и экспрессивного мелодического стиля, обычно ассоциирующегося с "красивой" итальянской мелодией»[317]. Как резюмирует Сеничи, в «Элизе» Керубини «ностальгическая идеализация Руссо дала путь более конкретному и менее мифическому восприятию альпийской идиллии»[318].

В опере же Майра нет номеров в минорных тональностях; все драматические сцены купированы из либретто (вступительный хор монахов, вторая ария Флориндо). Так серьезность и даже трагический характер музыки Керубини в сценах характеристики горной местности уступает место в опере Майра чувствительности и идиллическому настроению, чрезвычайно близкому тону Руссо и его трактовке горного пейзажа, представленной в «Юлии, или Новой Элоизе». Если в «Элизе» Керубини «ностальгическая идеализация Руссо дала путь

315 Fend M. Cherubini, Luigi (Carlo Zanobi Salvadore Maria) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 5. P. 574.
316 Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 39
317 Ibid. P. 40.
318 Senici E. Verdi's Luisa. P. 151.

более конкретному и менее мифическому восприятию альпийской идиллии»[319], то в «Элизе» Майра воссоздается «безмятежный музыкальный образ альпийской пасторали»[320]. Таким образом, Майр, приближаясь к пасторали, близкой Руссо, отказывается от подлинного «горного» колорита, точно характеризующего местность.

Музыкальное воплощение местного колорита, внимание к которому было продиктовано французским образцом оперы, было важнейшим завоеванием Майра в этой опере и, как отмечает Якобсхаген, могло быть понято современниками. «Тесная связь *melodrame* и *opera-comique* – театральных форм, в которых визуальные компоненты имеют решающее значение, – пишет исследователь, – требует в операх *semiseria* от композиторов основательные новые качества: изображать в произведениях, таких как эта "горная опера", место действия не только в рамках событий, но и, так сказать, метафоричным представлением»[321]. Как известно, это новое требование для итальянского оперного театра нашло выражение уже в достаточно скором времени в различных жанровых сферах.

§3 Оперы *semiseria* Россини и формирование жанрового канона.

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, которые, по наблюдению П. Фаббри, сполна воплощают это разнообразие[322].

Из всех опер Россини подзаголовок *«semiseria»* на премьере имела только одна опера – «Торвальдо и Дорлиска» (1815), написанная на либретто Стербини «по мотивам» известного оперного сюжета о Лодоиске. Современные исследователи

319 Ibid.
320 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 41.
321 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 188.
322 Fabbri P. Librettos and librettists // The Cambridge companion to Rossini / Ed. by E. Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 62.

причисляют к операм *semiseria* композитора еще три, не имеющие такого подзаголовка: раннюю одноактную оперу-фарс «Счастливый обман» (*farsa*, 1812), знаменитую «Сороку-воровку» *(melodrama*, 1817) и «одну из самых непредсказуемых, временами неоспоримо блестящую партитуру Россини»[323] – «Матильду ди Шабран» (*melodrama giocoso*, 1821). По-видимому, определяющим признаком для такой жанровой характеристики послужила логика развития сюжета – во всех этих операх она одинакова (герои терпят страдания и мучения, но в последнюю минуту к ним приходит неминуемое спасение) и соответствует популярным операм спасения, адаптации которых под обозначением *semiseria* заполонили итальянскую оперную сцену начала века.

Таблица 2.8– Список опер semiseria Дж. Россини.

Название оперы на ит. языке	**Перевод названия на рус. язык**	**Место премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**
L'inganno felice	Счастливый обман	1812, «Сан-Мозе», Венеция	farsa	Дж. М. Фоппа
Torvaldo e Dorliska	Торвальдо и Дорлиска	1815, «Валле», Рим	dramma semiserio	Ч. Стербини
La Gazza Ladra	Сорока-воровка	1817, «Ла Скала», Милан	Melodramma	Дж. Герардини
Matilde di Shabran ossia Bellezza e Cuor di Ferro	Матильда ди Шабран, или Красота и Железное Сердце	1821, «Аполло», Рим	Melodramma giocoso	Я. Ферретти

В либретто этих опер много типизированных признаков, указывающих на их принадлежность к жанру *semiseria*. Так, в них действует уже сложившаяся к этому времени система амплуа. Главные героини (сопрано и меццо-сопрано), невинные молодые девушки, страдающие от угнетения тираном, представлены Изабеллой, Дорлиской, Нинеттой и Матильдой. Их возлюбленные – Бертрандо, Торвальдо, Джанетто и Коррадино – отважные главные герои (теноры). Им противодействуют тираны (басы) – Ормондо, герцог Д'Ордов, Подеста. Интересно, что в «Матильде ди Шабран» роль тирана трактуется нетрадиционно: Коррадино одновременно и возлюбленный, и тиран-женоненавистник. Матильда же почти не страдает от его

323 Osborne R. Matilde di Shabran // The Grove dictionary of opera. Vol. 3. P. 267.

поведения – она сначала сама соблазняет жестокого гордеца и лишь потом становится жертвой интриг соперницы и гнева возлюбленного.

Одним из обязательных признаков оперы *semiseria* на тот момент было наличие партии для комического персонажа, почти всегда – для *basso buffo*. Таковыми в операх Россини являются крестьянин Таработто, спасший Изабеллу и выдающий ее за свою племянницу, хранитель замка герцога Д'Ордов Джорджио, сельский староста Подеста, поэт Исидоро. Из этого списка типичных итальянских комиков особенно выделяется Подеста – одновременно и жестокий злодей, и комический герой. Возможно, создание Россини образа Подесты было первым опытом в практике опер *semiseria* объединения функций злодея-тирана и комика в одном персонаже. Во всяком случае, Дж. Бадден, описывая отличия трактовки *basso buffo* в операх *semiseria* и в операх *buffa*, указывает, что в операх *semiseria* «*basso buffo* был часто более опасным, чем его исключительно комический прототип»[324], и ссылается при этом на «Сороку воровку», по-видимому, как на самый ранний вариант такого феномена.

Во всех либретто россиниевских опер *semiseria* представлены характерные для жанра мотивы и ситуации (угнетения добродетели, похищение, заточение и т. д.), хотя все эти оперы написаны по разным источникам. В основе «Счастливого обмана» лежит оригинальное либретто Фоппы, либретто «Торвальдо и Дорлиска» и «Матильды ди Шабран» представляют собой переработанные варианты текстов французских опер спасения, а «Сорока-воровка» создана Герардини по известной французской одноименной мелодраме Конье и Д'Обиньи, обошедшей всю Европу.

Несмотря на сходство многих параметров либретто, с музыкальной стороны, подчеркнем еще раз, все эти оперы имеют мало общих черт. Скорее всего, это было связано не только с отсутствием жанрового канона, но и с тем, что оперы были написаны для разных городов с учетом их местных традиций: «Счастливый обман» создан для венецианского театра Сан-Мозе, «специализирующегося» на фарсах, «Торвальдо и Дорлиска» и «Матильда ди Шабран» для римских «Валле» и

324 J. Budden. Opera semiseria // The Grove dictionary of opera. Vol. 3. P. 697.

«Аполлон», «Сорока-воровка» была заказана Россини театром «Ла Скала» в Милане. Рассмотрим подробнее эти оперы и выясним их роль в истории жанра.

3.1 «Счастливый обман»

Одноактный фарс «Счастливый обман» является второй оперой, написанной Россини для театра Сан-Мозе. Опера снискала большой успех у публики и благосклонные отзывы венецианской прессы и принесла Россини контракт на еще три фарса в Сан-Мозе.

Сочинение и постановка фарсов к началу 1810 годов уже были своеобразной оперной традицией в Венеции и «визитной карточкой» театра Сан-Мозе (импресарио – Антонио Сера). Напомним, что фарс занимал особое промежуточное положение в жанровой системе итальянской оперы: в фарсе структура оперы *buffa* «умещалась» в один акт путем превращения финала первого действия в т. н. «центральный ансамбль», однако не все фарсы обязаны были быть комическими или смешными. Так, в виде фарсов были часто представлены многочисленные зарубежные новинки, явно не вписывающиеся в принятую жанровую систему. Кроме того, постановка одноактных фарсов имела заметную экономическую выгоду для руководства театров – гонорары составу не более, чем из шести певцов, создание декораций только для одного действия действительно не требовали много затрат. Сочинение фарсов являлось и своеобразной площадкой для композиторов, только начинающих свою карьеру: здесь ими «в миниатюре» осваивались традиционные оперные стили, формы и структуры. Как пишет Р. Осборн, сам Россини позднее вспоминал, что «условия в ловко управляемых театрах, таких, как "Сан-Мозе", были идеальными для начинающего композитора»[325] .

По структуре «Счастливый обман» представляет собой типичный фарс (см. краткое содержание оперы в Приложении А). В своей книге о жизни и творчестве Россини Осборн предлагает схему расположения номеров и их особенностей в одноактных фарсах этого периода. Соответствие последовательности номеров в «Счастливом обмане» этой схеме очевидно:

325 Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 173.

Таблица 2.9– Схема расположения номеров в опере Россини "Счастливый Обман"

Структура фарса (по Осборну)	**Структура «Счастливого обмана»**
Увертюра	Увертюра
Интродукция	Интродукция
Дуэт	Ария «*Qual tenero diletto»* (Бертрандо)
Ария	Ария «*Una voce m'ha colpito»* (Батоне)
Центральный ансамбль (обычно терцет)	Терцет «*Quel sembiante, quello sguardo»* (Бертрандо, Таработто, Изабелла)
Ария	Ария *Tu mi conosci* (Ормондо)
Дуэт	Дуэт *Và taluno mormorando* (Батоне, Таработто)
Ария для второстепенного персонажа (*mezzo carattere*)	Ария *Al più dolce e caro oggetto* (Изабелла)
Финал (трехчастная структура)	Финал *Tacita notte amica* (Батоне, Изабелла, Таработто, Бертрандо, Ормондо)

От стандартной схемы фарса Россини отступает только в номере, следующем после интродукции – вместо дуэта здесь находится ария. Помимо общей последовательности номеров, Россини придерживается в этой опере и других композиционных моментов, характерных для фарсов. Так, интродукция в фарсах обычно имеет трехчастную структуру с двумя быстрыми разделами, обрамляющими срединное *cantabile*, и Россини здесь следует этому правилу. В интродукции «Счастливого обмана» три раздела: буффонная ария Таработто (два куплета) открывает интродукцию, за ней следует трехчастное лирическое ариозо Изабеллы, завершает интродукцию дуэт Таработто и Изабеллы.

Другим повторяющимся моментом в фарсах является трио в функции центрального ансамбля. Россини здесь не отступает и от этой традиции (хотя в последующих фарсах «Шелковой лестнице» и «Случай делает вором» вместо трио им написаны квартет и квинтет): в середине оперы звучит терцет главных персонажей – Бертрандо, Изабеллы и Таработто. По аналогии с финалом первого действия в операх *buffa* центральный ансамбль представляет собой сцену «путаницы» и всеобщего замешательства.

Интересно, что в современных исследованиях, справочных изданиях и рецензиях на постановки и записи этой оперы постоянно акцентируется мысль, что

опера относится к жанру *semiseria*. Так, Осборн в оперном словаре Гроува указывает, что «обозначение оперы как фарса обманчиво в свете ее *semiseria*-статуса – романтической мелодрамы в буффонными элементами»[326]. В своей другой работе Осборн подчеркивает ту же идею: "Счастливый обман" – не комическая опера, а романтическая мелодрама с комическими вставками»[327]. В том же стиле высказывается и критик К. Бернд-Рюдигер, называя «Счастливый обман» не комической оперой, а одноактной оперой *semiseria*[328]. Еще один современный критик высказывается об истинной природе жанра оперы более осторожно: «во многих отношениях "Счастливый обман" не является настоящим фарсом или комической оперой, скорее эту оперу можно рассматривать как раннюю попытку Россини в жанре *semiseria*»[329]. Таким образом, обозначение «фарс» для этой оперы большинство критиков и исследователей понимают как условное, но всегда подчеркивают, что строение оперы отражает типичную структуру фарса. Однако чем же объясняют исследователи принадлежность оперы к жанру *semiseria*?

Практически все указывают на типичную для *semiseria* и опер спасения сюжетную схему. Так, помещая «Счастливый обман» в ряд других опер *semiseria* Россини, критик Р. Фарр пишет, что все они представляют собой варианты опер спасения и «в таких операх обычно, но не всегда (как в "Фиделио" Бетховена), главный персонаж – женщина, сталкивающаяся с ужасной судьбой»[330]. Другой критик отмечает, что сюжет оперы соответствует типичному содержанию опер *semiseria*: «преследуемая невинность должна быть спасена в последнюю минуту»[331]. В итальянском электронном оперном словаре в статье об этой опере сказано, что «несмотря на подзаголовок "фарс", эта одноактная опера основана на

---

326 Osborne R. L'inganno felice // The New Dictionary of Opera. Vol. 2. P. 801.
327 Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 177.
328 Bernd-Rüdiger K. L'inganno felice [electronic source] / K. Bernd-Rüdiger // (Naxos) 8.660233-34. Rossini: Inganno felice (L') [Opera]. About this Recording. Available at: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660233-34&catNum=660233&filetype=About%20this%20Recording&language=English
329 Farr R. J. Gioachino Rossini «L'inganno felice» [electronic source] // MusicWeb International. Available at: http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Aug10/Rossini_Inganno_256468148.htm
330 Ibid.
331 Bernd-Rüdiger K. L'inganno felice.

истории типичной трагической *pièces à sauvetage* <…>, в которой драма разрыва двух влюбленных смягчается из-за вмешательства двух комических персонажей, направляющих сюжетную схему к жанру *semiseria*»[332].

Кроме характерного для опер *semiseria* сюжета, один из критиков также указывает на форму дуэта серьезного и комического персонажей, которая, возможно, ко времени премьеры «Счастливого обмана» уже ассоциировалась с этим жанром. В качестве примера он приводит дуэт Батоне и Таработто, подчеркивая, что дуэт между комическим помощником преследуемой невинности и серьезным злодеем являлся «типичной для *semiseria* формой». Однако в этом дуэте (герои безуспешно пытаются выяснить друг у друга, что каждый из них знает об истинной личине Изабеллы) нет предполагаемого сочетания двух контрастных стилей *seria* и *buffa*, по замечанию Осборна, этот дуэт – «однозначно комический». Осборн также называет этот дуэт «прекрасным ранним примером заговорщического *buffo*-номера, в котором слова подлежат маниакальному повторению, а музыка имитирует и высмеивает отчаяние персонажей ("О, какая сплетня! О, какое безумие!") со своими повторениями и аллитерациями»[333].

В качестве примера дуэта серьезного и комического персонажей скорее выступает дуэт Таработто и Изабеллы из интродукции. Как пишет Осборн, в интродукции «печальная, сдержанная каватина Изабеллы представляет необычно острый контраст комической суете музыки Таработто»[334]. Этот контраст сохраняется и в их дуэте, завершающем интродукцию: лирическим ниспадающим интонациям Изабеллы противопоставляется торопливая «болтовня» Таработто (Рисунок 2.9).

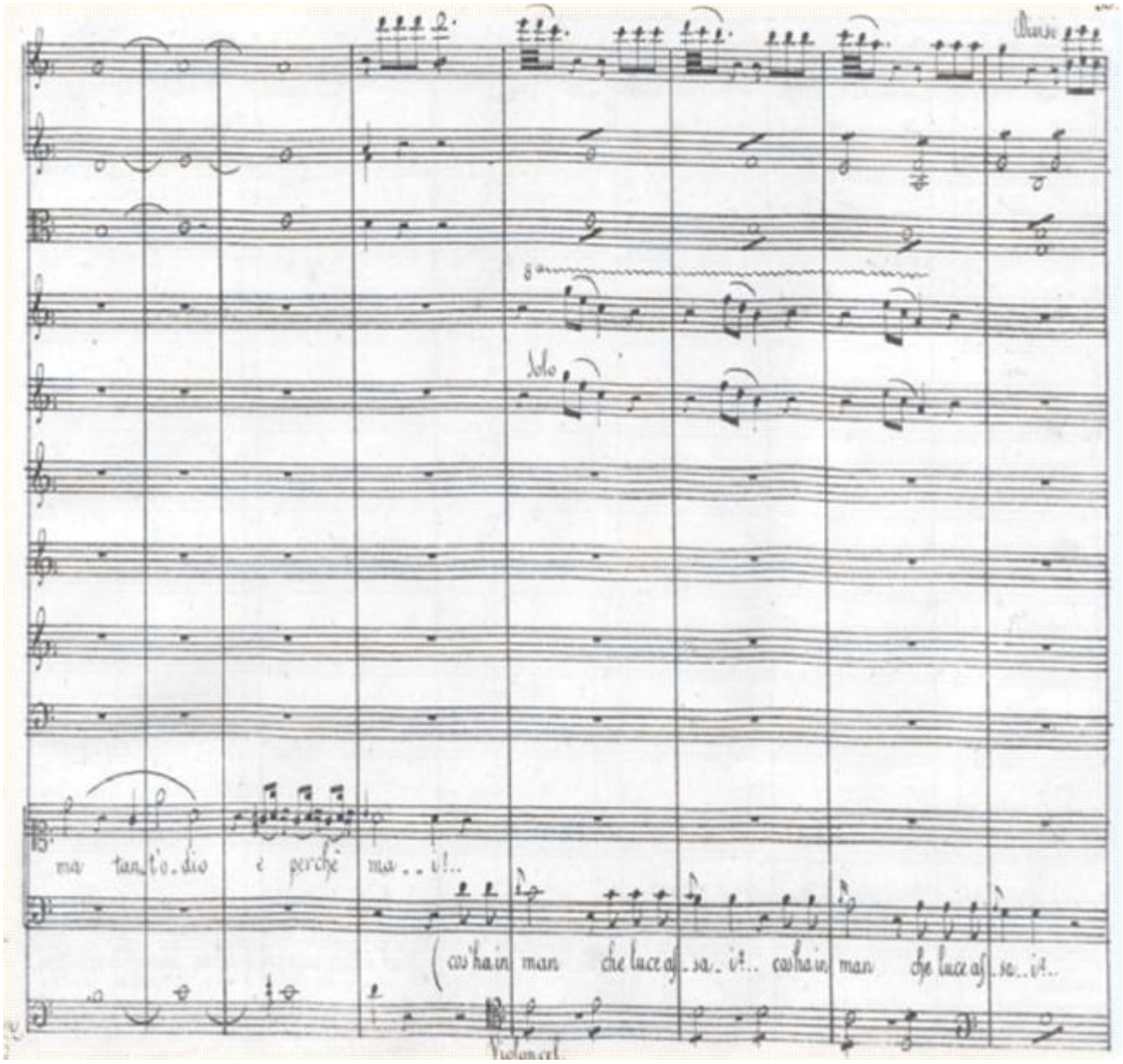
---

332 Gelli P., Poletti F. L'inganno felice [electronic source] / Dizionario dell'opera. Available at: http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=ricerca&tipo=OP&id=1085

333 Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 178.

334 Ibid. P. 177.

Рисунок 2.9 – Дж. Россини, опера "Счастливый обман", интродукция (Изабелла и Таработто)



Заметим, что характерный для опер *semiseria* сентиментальный тон проявляется только в номерах, где участвует Изабелла. Наиболее ярким сентиментальным моментом в опере является сцена встречи супругов и их узнавание друг другом в терцете. Каждый из героев по-своему реагирует на событие, задача отражения и соединения в музыке их различных чувств (замешательство Бертрандо, смущение Изабеллы, поддержка Таработто) здесь мастерски решается Россини. В целом же, почти все номера оперы, как замечает

Берндт-Рюдигер, выдержаны в *buffo*-стиле (по его наблюдению, «в музыкальном отношении "Счастливый обман" – это чистая опера *buffa*»[335)].

Таким образом, в «Счастливом обмане» можно наблюдать, как типичный для опер *semiseria* сюжет приспособлен к структуре фарса, что было не редкостью в тот период (вспомним, «Аделину» Дженерали и «Отшельников» Коччи, более ранние «Элизу» и «Любовь сына» Майра и ряд других опер). Первое обращение к набирающему популярность жанру оперы *semiseria* оказалось невероятно удачным для Россини: после успешной премьеры оперы в Венеции последовали постановки в других итальянских городах (Болонья, Флоренция, Верона и др.) и за рубежом (Барселона, Мюнхен, Вена, Париж и др.). Интересно, что знакомство Европы с музыкой Россини произошло как раз через эту оперу: «Счастливый обман» «был первой оперой Россини, поставленной в Австрии и Германии, и "гвоздем программы" его первых сезонов в Неаполе и Париже»[336]. Осборн утверждает, что эта «романтическая мелодрама», которая «многое говорит нам о музыкальных и эстетических вкусах времени», повлияла на восприятие Россини в Европе «как поставщика не только комедий, но и "идеальной красоты"»[337].

3.2 «Торвальдо и Дорлиска»

Первой в творчестве Россини оперой *semiseria* и единственной, обозначенной как *dramma semiserio* для премьерной и дальнейших постановок, стала «Торвальдо и Дорлиска», которая была написана для открытия карнавального сезона в римском «Валле» в конце 1815 года. Либретто к опере сочинил поэт-любитель Чезаре Стербини, более известный по другой совместной работе с Россини – «Севильскому цирюльнику», также римской опере Россини, премьера которой состоялась спустя всего два месяца после «Торвальдо и Дорлиски».

Как известно, опера «Торвальдо и Дорлиска» провалилась на премьере, дальнейшие ее постановки тоже не принесли ей большого успеха[338]. В одном из

335 Bernd-Rüdiger K. L'inganno felice.
336 Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 177.
337 Ibid.
338 Тем не менее постановки этой оперы шли в различных городах Италии и других европейских стран (в том числе и России) до 1840 года, после чего опера сошла со сцены и до конца XX века не исполнялась. По сведениям Р.

первых критических отзывов, опубликованных в газете «*Notizie del giorno*» от 18 января 1816 года, написано: «Новая опера-семисериа под названием "Торвальдо и Дорлиска" на музыку синьора маэстро Россини не оправдала возлагаемых на нее без оснований надежд. Следует отметить, что сюжет весьма унылого и неинтерсного либретто не пробудил Гомера ото сна – знаменитого автора "Танкреда", "Пробного камня" и т. д. можно было узнать только в интродукции и в начале трио»[339].

Как в этом в отзыве, так и во многих других причиной неудачи Россини признается либретто[340]. Так, Стендаль в «Жизни Россини» писал, что либретто оперы «своим глупым однообразием и полным отсутствием всякой индивидуальности в стиле и в стихах»[341] напоминает ему «перевод какой-нибудь бульварной мелодрамы»[342], и, в целом, о «Торвальдо и Дорлиске» отзывался как о «довольно посредственной опере *semiseria*»[343]. По мысли Осборна, именно либретто Стербини «должно считаться ответственным за плохую репутацию, которую получило это сочинение от критиков во времена Россини и позднее»[344]. Тем не менее, и прежние критики, и современные исследователи отмечают музыкальные достоинства оперы, подчеркивая, что «в опере есть немало замечательной музыки»[345]. Среди наиболее удачных фрагментов обычно указывают басовые арии и сольные и дуэтные номера для заглавных персонажей.

Обвинения против либретто «Торвальдо и Дорлиски» в какой-то мере справедливы, так как для открывающей сезон оперы Стербини выбрал не новый сюжет, а, вероятно, уже поднадоевшую публике историю о Лодоиске из романа Ж.-Б. Луве де Кувре «Любовные похождения шевалье де Фобласа». В работе над текстом он использовал сразу несколько источников – разных вариантов либретто

Осборна, первые современные постановки оперы состоялись в Вене в 1987 году и в Савоне в 1989 году.

339 Цит. по: Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. М.: Центрполиграф, 2003. С. 71-72.

340 Напомним, что выбором сюжета для оперы занимался Стербини. Когда Россини приехал в Рим, ему предоставили уже готовый текст.

341 Стендаль Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини. С. 377.

342 Там же.

343 Там же.

344 Osborne R. Torvaldo e Dorliska // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 4. P. 765.

345 Ibid.

опер о Лодоиске (французское либретто К.-Ф. Фийе-Лоро к опере Керубини и итальянское либретто Ф. Гонеллы к операм Паэра и Майра**)**. Попутно отметим, что все итальянские адаптации «Лодоиски» Керубини (одноименные оперы Майра и Паэра на либретто Ф. Гонеллы) не принято относить к операм *semiseria*: оперы имели подзаголовки «*dramma per musica*» и «*dramma eroico*», которыми обычно обозначались оперы *seria*. Единственной оперой *semiseria* из итальянских «Лодоисок» является опера Майра, написанная на текст Г. Росси для Пармы, но так и не поставленная ни там, ни где-либо еще.

Напомним, что сюжет оперы строится вокруг пары классических возлюбленных – супругов Торвальдо и Дорлиски, которых пытается разлучить жестокий герцог д'Ордов, влюбленный в Дорлиску. Цепь событий приводит к тому, что Торвальдо, заточенный герцогом в подземелье, должен быть казнен, однако исполнению этого намерения мешает крестьянское восстание: опера заканчивается заключением герцога в тюрьму и счастливым воссоединением супругов (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

На первый взгляд в сюжете «Торвальдо и Дорлиски» обнаруживаются множество узнаваемых мотивов и ситуаций опер *semiseria*: от покушения на добродетель до спасения в последнюю минуту. Но при более внимательном прочтении выявляются некоторые несоответствия особенностей либретто принципам опер *semiseria*. С одной стороны, список действующих лиц соответствует сложившейся системе персонажей, принятой в операх *semiseria* (пара возлюбленных, тиран, комический слуга), с другой стороны, все главные персонажи – не сельские жители или городские буржуа, а знатные особы благородного происхождения (герцог д'Ордов, рыцарь Торвальдо). Кроме того, либретто опер *semiseria* в то время нередко являлось сосредоточением современных проблем общества (семейных, социальных), здесь же представлен исключительно конфликт любовных отношений.

Отметим особую роль для развития действия комического персонажа Джорджио, хранителя герцогского замка – именно его поступки являются

«двигателем сюжета». Критик М. Гремплер, противопоставляя Джорджио подобному ему герою – бетховенскому тюремщику Рокко, пишет, что «Джорджио у Россини становится позитивным героем, встав на сторону возлюбленных против своего господина, его ловкие действия приводят пьесу к положительному концу»[346]. К тому же, Джорджио представлен практически как главный персонаж оперы – он участвует почти во всех сценах оперы. Такое центральное положение в сюжете комического героя было совсем нетипичным для опер *semiseria*: такие персонажи были призваны создать комический контраст трагическим событиям основной истории. Так, Джорджио в этой опере (его поведение, поступки, активность) предвосхищает будущего деятельного Фигаро, появившегося спустя всего несколько месяцев после «Торвальдо и Дорлиски» в результате сотрудничества Россини с тем же Стербини.

Особый сентиментальный тон, сопутствующий большинству опер *semiseria*, проявляется в «Торвальдо» крайне слабо. Для авторов предшествующих адаптаций сюжета (или для подобных сюжетов тираноборческих опер, например, различных вариантов «Леоноры») возможность подчеркнуть чувствительность персонажей представлялась в прощальных любовных дуэтах, происходивших обычно в тюрьме в ожидании смерти одного из персонажей. Такая сцена есть и в II акте «Торвальдо и Дорлиски», где супруги в подземелье прощаются навеки. Для этого весьма краткого дуэттино Россини написал скорбное *cantabile*.

Для большинства авторов опер *semiseria* более важными для создания сентиментальной атмосферы оказывались сцены узнавания героев (возлюбленных, супругов, родственников). Так, например, в опере Майра «Супружеская любовь» в сцене в подземелье Зелиска поет «строфический романс на 6/8 в миноре и во французском стиле, надеясь, что Аморвено может узнать ее голос»[347]. В «Аньезе» Паэра к отцу возвращается рассудок после того, как он слышит голос дочери,

346 Grempler M. Torvaldo e Dorliska [electronic source] // (Naxos) 8.660189-90. Rossini: Torvaldo e Dorliska. About this Recording. Available at: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660189-90&catNum=660189&filetype=About%20this%20Recording&language=English

347 Dean W. Italian Opera. P. 398.

исполняющей романс, который они прежде всегда пели вместе. В опере Стербини-Россини похожий эпизод также есть: Дорлиска узнает Торвальдо в финальной сцене первого акта, который явился в замок герцога под другим именем и личиной. Однако узнавание здесь происходит в кратком речитативном фрагменте финала (*tempo di mezzo*) и выступает в функции *colpo di scena*, провоциирующем наступление *stretta*, и, следовательно, не несет никакого сентиментального посыла.

Усиление сентиментального элемента, связанного с итальянской традицией адаптаций тираноборческих опер, ощущается, отчасти, в трактовке характера герцога д'Ордова. Герцог в опере Россини влюблен в Дорлиску, он не двойник бетховенского Пизарро, а скорее сродни ревнивому мужу Уберто из «Камиллы» Паэра (которую, кстати, Россини хорошо знал[348]). На протяжении всей оперы герцог предстает в образе классического жестокосердного тирана (по наблюдениям его слуги Джорджио, «если он посмотрит – вас пронизывает холод; если он заговорит с вами – вы перепугаетесь; если он коснется вас – вас спасут только небеса; ну а хуже всего, если он засмеется»)[349] и совершает омерзительные поступки на почве ревности. Однако в его последней арии «*Ah, qual voce d'intorno rimbomba...*» («Ах, этот голос, что разносится вокруг...») перед финалом оперы он представлен обезумевшим от отчаяния, осознающим свою безжалостную судьбу, которая для него «хуже смерти», и оттого вызывающим сострадание. Для *cabaletta* арии Россини сочинил одну из своих самых ярких мелодий, которую он позднее использовал для известнейшего дуэта Отелло и Яго из «Отелло». Возможно, Россини специально написал такую эффектную арию для герцога в финале оперы, чтобы продемонстрировать вокальные и драматические качества певца – его друга Филиппо Галли, который участвовал в премьерах его ранних опер[350]. Неслучайно

348 Как известно, во время постановок «Камиллы» в театре «Корсо» в Болонье в 1805 году 13-летний Россини с успехом исполнял партию Адольфо, маленького сына Камиллы и Уберто.

349 Ит. текст: Se ti guarda, ti vien freddo; / Se ti parla, ti spaventa; / Se ti tocca, e il Ciel ti scampi; / Se poi ride... oh male! Male!... (Sterbini C., Rossini G. Torvaldo e Dorliska: dramma semi-serio. Napoli: Dalla Tipografia Flautina, 1820. P. 5.)

350 Филиппо Галли – первый исполнитель партий Батоне в «Счастливом обмане», графа Аздрубале в «Пробном камне», Мустафы в «Итальянке в Алжире», Селима в «Турке в Италии», а также Фернандо в «Сороке-воровке», Ассура в «Семирамиде», Магомета II в «Магомете II».

Стендаль называл эту арию «одной из самых красивых арий для баса»[351], и в то же время искренне недоумевал, почему в этой опере «тиран поет великолепное *agitato*»[352].

Таким образом, либретто оперы лишь отчасти отвечало требованием современных опер *semiseria* и выглядело «старомодным». Впрочем, и Россини отказался в этой опере от явных экспериментов его предыдущих опер. Как полагают современные критики, композитор проявил осторожность, поскольку впервые сочинял для римской публики. Так, он предложил ей двухактную оперу с речитативами и привычным расположением номеров. Более того, Россини использовал в «Торвальдо и Дорлиске» много ранней музыки, а наиболее удачные оригинальные фрагменты заимствовал позднее для других опер. Обильные самоповторы, уход от экспериментов вкупе с явно неудачным либретто воспринимались современниками как шаг назад в творческом пути композитора. По меткому замечанию Стендаля, «Торвальдо и Дорлиска» похожа на «плохой роман Вальтера Скотта»[353] и «в целом, принесла бы, пожалуй, известность какому-нибудь заурядному композитору, но к популярности Россини она ничего не добавляет»[354]. Эти же обстоятельства, по всей видимости, определили и современную жизнь оперы: за последние 20 лет опера была поставлена только один раз на россиниевском фестивале в Пезаро в 2006 году[355]. Таким образом знакомство Россини с новым для него жанром (после стольких успехов в других) оказалось неполноценным и неудачным.

3.3 «Матильда ди Шабран»

Спустя 6 лет Россини написал еще одну оперу *semiseria* для римской публики – «Матильду ди Шабран», премьера которой состоялась на открытии карнавального сезона в театре Аполло 24 февраля 1821 года. Как и в «Торвальдо и Дорлиске», в «Матильде» композитор и его либреттист вновь обращаются к

351 Стендаль. Жизнь Россини. С. 377.
352 Там же.
353 Там же.
354 Там же.
355 Однако, в программе россиниевского фестиваля в 2017 году эта опера снова фигурирует в афишах.

наследию французских опер революционного десятилетия. На этот раз сюжетным первоисточником для нового сочинения Россини послужила популярная опера спасения Э.-Н. Мегюля «Фросина и Корадин, или Исправленный тиран» (1790), а также либретто двух ее итальянских адаптаций.

Напомним, что первоначально Россини хотел написать оперу с другим названием и на совершенно другой сюжет («Матильду де Морвель» по драме Монвеля), который не понравился дирекции театра (кстати, директор театра Джованни Торлониа был сразу настроен против Россини, их разногласия в процессе создания оперы лишь усиливаливались[356]). В замешательстве композитор обратился к своему давнему другу либреттисту Якопо Ферретти, а тот предложил сюжет о Коррадине. Кроме создания текста, в задачи либреттиста вошло и исправление имени главной героини с Изабеллы Шабран на Матильду ди Шабран, поскольку новую оперу Россини под названием «Матильда» уже анонсировали публике. Как позднее вспоминал Ферретти, он легко позволил себе такое изменение и название оперы, «так как сюжет был не исторический»[357].

Работа же самого композитора, как всегда, была ограничена сжатыми сроками. Россини, помимо обычных самозаимствований из ранних опер, даже обратился к помощи своего младшего коллеги Джованни Пачини, который написал для своего кумира несколько сцен во втором акте. Кроме того, обстановка перед премьерой оперы была крайне накалена – накануне дня премьеры заболел первый скрипач и дирижер Джованни Болло, слег первый валторнист, исполнитель нескольких *solo* в опере. Россини в этой сложной ситуации выручил еще один друг – Никколо Паганини, который с успехом заменил и заболевшего дирижера, и даже валторниста (он сыграл валторновое *obbligato* в одной из арий на альте). Премьера, тем не менее, имела смешанный успех: люди директора театра оперу освистали, а благодарные поклонники таланта композитора, наоборот, много аплодировали.

356 См. об этом подробнее: Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 68
357 Osborne R. Rossini: His Life and Works. P. 67.

В том же году Россини сделал вторую версию оперы для Неаполя, обе версии оперы с успехом и часто ставились на всей территории Италии и за ее рубежом в течение первой половины XIX века, в дальнейшем постановки «Матильды» были уже единичны. В настоящее время опера является частым гостем россиниевского фестиваля и уже трижды была там поставлена (1996, 2004, 2012). Возможно, такое внимание руководства россиниевского фестиваля к этой опере связано с тем, что именно в этой опере в партии Коррадино состоялся в 1996 году триумфальный дебют Хуана Диего Флореса, выступившего как дублер заболевшего Брюса Форда. Ставшую знаковой для карьеры певца партию Флорес непревзойденно исполнял и во всех последующих постановках «Матильды» на фестивале в 2004 и 2012 годах.

Опера хоть и имеет подзаголовок «*melodramma giocoso*», но в справочной литературе и специальных исследованиях всегда описывается как опера *semiseria*. Так, в самом либретто оперы много различных признаков жанра. Самые яркие среди них: готическая атмосфера (действие происходит в Испании в старинном готическом замке Коррадино и его окрестностях), ситуации заточения, мотивы угнетения добродетели и, даже более, физического и нравственного притеснения женщин, типичные амплуа (тиран, дева в беде, комический чудак и т. д.). Тем не менее, сама история и завязка сюжетного конфликта весьма необычны (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Так, действие оперы можно условно разделить на две контрастные части, их границы совпадают с двумя актами оперы. Первая часть (первый акт) представлена в духе комических интриг опер *buffa*: проворная ловкая девушка очаровывает хозяина-тирана по типу «Служанки-госпожи». Во второй же части (второй акт) разворачивается настоящая драма с характерным для опер *semiseria* нагнетанием трагического тона: несправедливо обвиненная девушка-сирота обречена на страшную смерть, но по счастливому стечению обстоятельств все завершается благополучно. Однако, это не значит, что текст либретто и сама опера «распадаются» на два несвязанных, разных по драматургическим целям и приемам фрагментам. Скорее наоборот, в тексте наблюдается баланс драматической

напряженности и комедийности. Осборн видит в этом заслугу либреттиста, называя Ферретти опытным мастером: «Он знал, как собрать либретто. <...> "Матильда ди Шабран" почти во всех отношениях сложно устроенная музыкальная игра, опера об опере»[358].

Осборн также указывает, что «новым в "Матильде ди Шабран" является то, что комедия здесь вырастает из духа пародии»[359]. Главным объектом пародии здесь стал образ Коррадино – «пародийного тирана, о котором известно, что он ненавидит женщин, поэтов и любых других оскорблений его мужественности, живущего в испанском замке, на входе которого высечены две надписи: "Кто без приглашения войдет в замок – тому разобью голову" и "Кто решится нарушить мой покой – тот умрет от голода и жажды"»[360]. Кроме того, Осборн указал сцены, ситуации и мотивы в опере, по его мнению представляющие собой пародии на аналогичные из других опер Россини[361]. Отметим, тем не менее, что пародийность была чуждым элементом для опер *semiseria*. Однако, как пишет Осборн, «пародия всегда была частью комического метода Россини, но прежде его мишенями становились устаревшие методы и старые композиторы. Теперь же, когда его собственная итальянская карьера двигалась к завершению, им руководило непреодолимое искушение посмотреть чуть менее серьезно на новый оперный порядок, в создание которого он сам внес значительный вклад. Рожденный для комедии, сам он преклонялся перед оперой *seria*. Сейчас, сочиняя в очередной раз для римского карнавала, он окинул оба жанра нежным, местами дерзким взглядом»[362].

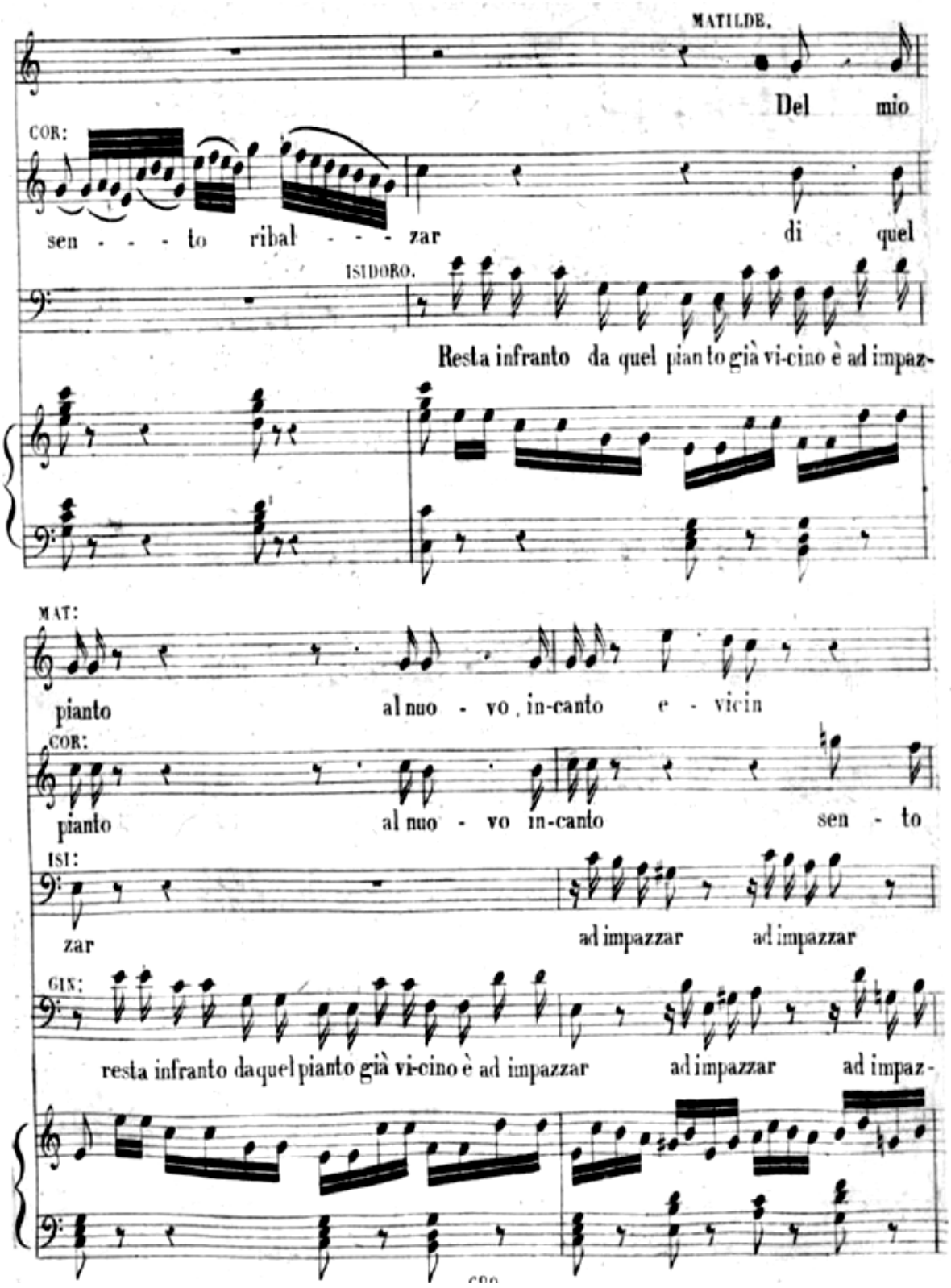
Отметим, что в этой опере весьма необычно распределение сольных номеров между персонажами. Так, у главной героини есть лишь одна ария, которая помещена в финал оперы – *rondò*, по моде того времени. Главный герой имеет тоже всего одну арию перед финалом оперы, а в неаполитанской версии (кстати, именно

358 Ibid. P. 295.
359 Ibid. P. 294.
360 Ibid. P. 295.
361 Ibid. P. 296-297.
362 Ibid. P. 294.

в этой версии опера исполняется в настоящее время) и вовсе, у него нет сольных номеров. В то же время у второстепенных персонажей Эдоардо (роль травести) и комика Исидоро по две арии.

Большую часть обоих действий занимают разнообразные ансамбли: два дуэта, терцет, квартет, квинтет, секстет (не считая ансамблевых финалов). Такое обилие ансамблей дало для Россини большое пространство для изобретательности: к примеру, для соединения разнообразных тембров и типов персонажей (серьезного и комического), для новой трактовки привычных ситуаций. Так, в квартете из I действия участвуют одни мужские персонажи: один тенор (Коррадино) и три баса (Исидоро, Джинардо, Алипрандо). Необычно трактован любовный дуэт (Матильда-Коррадино) в финале I акта: вместо обычного любовного дуэта здесь на самом деле звучит квартет – на фоне признаний возлюбленных возникают еще два голоса (Исидоро и Джинардо), комически комментирующих происходящее (Рисунок 2.10).

Рисунок 2.10 – Дж. Россини, опера "Матильда ди Шабран", финал I действия (квартет)



Более того, помимо нескольких больших ансамблей в опере есть сцены с участием хора (крестьян и воинов, находящихся в подчинении у Коррадино), который создает дополнительную характеристику тирану Коррадино. Соответственно, структура действий из-за такого распределения сольных и

ансамблевых номеров (6 к 10 в римской версии, 5 к 9 в неаполитанской) тоже весьма необычна и подтверждает мысль Осборна об этой опере как о «сложно устроенной музыкальной игре».

На фоне всех этих изобретений и свежих решений, совершенно в духе опер *semiseria* построена финальная сцена: в самый кризисный трагический момент появляется живая и невредимая Матильда. В финальной арии она празднует свой триумф, торжество любви и прекращение бед. В *cabaletta* арии звучит типичная фраза о наступлении спокойствия: «*Tace la tromba altera, / Spira tranquillità. / Amor la sua bandiera / Intorno spiegherà.*» («Умолкла гордая труба,/ Все дышит спокойствием. / Любовь вокруг / Развернула свой флаг»). Завершается же опера кокетливым заявлением Матильды (с которым бы согласились и другие россиниевские, главным образом, комические героини, например, Розина или Изабелла), о том, что «Женщины рождены для того, чтобы выигрывать и править» («*Femmine, siamo nate / Per vincere e regnar*»).

3.4 «Сорока-воровка»

Опера «Сорока-воровка» стала четвертой оперой Россини, написанной для миланского театра «Ла Скала» (1817). Как известно, сюжет этой оперы заимствован из одноименной французской мелодрамы Добиньи и Конье о бедной служанке, приговоренной к смертной казни за кражу драгоценной ложки, которую она не совершала – на самом деле, причиной несчастья девушки была сорока.

Адаптацией французского текста занимался Джованни Герардини, уважаемый в Милане врач и известный либреттист, переводчик, редактор и лексикограф. Интересно, что текст этого либретто был написан Герардини годом ранее премьеры оперы: либреттист с ним участвовал в конкурсе, организованном «Ла Скала», однако проиграл более талантливой восходящей миланской звезде Феличе Романи. Именно на текст Романи Россини должен был, по плану дирекции театра, написать свою новую оперу для Милана, но композитор остановил свой выбор на «Сороке-воровке» (от которой, кстати, чуть ранее отказался сам Паэр).

Премьера оперы состоялась 31 мая 1817 года и имела оглушительный успех. Как вспоминает Стендаль, «успех был таким бешеным, опера произвела такой *furore* <...>, что публика повставала со своих мест, громкими криками вызывая Россини»[363]. Поставленная под конец оперного сезона опера выдержала в «Ла Скала» еще 27 представлений, и в течение этого времени «восторг зрителей держался на том же уровне»[364]. Затем опера с неизменным успехом была поставлена в других итальянских городах и крупнейших европейских оперных центрах.

Как и многие другие россиниевские оперы, «Сорока-воровка» в течение I половины XX века не исполнялась. Конец временному забвению оперы был положен с началом россиниевского фестиваля в Пезаро: «Сорока-воровка» стала оперой, открывшей первый сезон фестиваля в 1980 году, а затем еще 4 раза появлялась в другие годы (в 1981, 1989, 2007, 2015 гг.). Кроме того, партитура оперы в редакции А. Дзедда составила первый том собрания сочинений Россини, издаваемого Фондом Россини («*L'edizione critica delle opere di Rossini*»), выпущенный 1979 году.

Опера «Сорока-воровка», обозначенная на премьере как *melodrame*, всегда рассматривалась современниками и последующими поколениями как образец оперы *semiseria*. Например, в авторитетной работе Карло Риторни «Уроки композиции любой поэмы и сочинения, относящихся к музыке» в заметке о «Сороке-воровке» указано, что ее сюжет «не смешной, не комический, но трогательный, что делает его сентиментальным и полусерьезным (*semiserio*)»[365]. В другом месте при упоминании «Сороки-воровки» он снова характеризует либретто оперы как «*semiserio*»[366]. О жанровой принадлежности оперы свидетельствовала и сама оперная практика: по сведениям Якобсхагена «Сорока-воровка» на постановках в Анконе (1822) и Виченце (1825) была обозначена как *dramma*

363 Стендаль Жизнь Россини. С. 448.
364 Там же.
365 Ritorni C. Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica. P. 36.
366 Ibid. P. 203.

semiserio и *melodramma semiserio*[367]. Что же в опере отвечало сложившимся к тому времени представлениям о жанре?

Конечно, одним из главных маркеров оперы *semiseria* была типичная сюжетная схема, в которой преследуемая невинность обретает спасение в последнюю минуту. Строение сюжета «Сороки-воровки» полностью подчинено этой схеме: служанка Нинетта, обвиненная в мнимом воровстве серебряной ложки, вместо неминуемой казни в последний момент получает свободу. Добавим, что этот социальный конфликт здесь осложнен и любовным – служанка, верная своему возлюбленному-крестянину, отказывает в любви сельскому старосте (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Текст либретто насыщен различными мотивами и ситуациями, постепенно превращающимися в «штампы» опер *semiseria*. Среди таковых – мотив угнетения добродетели, ситуация тюремного заточения, сентиментальная встреча родственников (здесь: отца и дочери). Отметим, что в либретто, вслед за французским первоисточником, подняты остросоциальные темы дезертирства, неравенства (всевластия аристократии), жестокого отношения с женщинами.

Все персонажи представляют характерные для опер *semiseria* амплуа. Отметим, что их социальное происхождение различно: низкому сословию крестьян и слуг, представляющему положительных персонажей-страдальцев, противостоит мир аристократии в лице соблазнителя Подесты. Как подчеркивает Дин, «главные персонажи – все крестьяне, с которыми Россини чувствовал себя как дома; они всегда самые четко обрисованные в любой из его опер»[368]. Так, Нинетта (меццо-сопрано) – типичная «дева в беде», служанка, юная невинная героиня; Джанетто (тенор) – ее отважный возлюбленный, сын фермера, вернувшийся с войны. Главным тираном и злодеем является здесь Подеста (бас), представитель власти, а фигура благородного отца представлена дезертиром Фернандо (бас). Комических персонажей здесь несколько: молодой крестьянин Пиппо (меццо-сопрано

367 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 221.
368 Dean W. Italian Opera. P. 407.

травести), торговец Исакко (тенор) и сам Подеста. Описывая характеры персонажей оперы, Дин пишет, что «лучше всех Подеста, который начинает с буффонной арии очень похожей на "*Largo al factotum*" [каватина Фигаро из "Севильского цирюльника" – А.К.], но скоро появляется в зловещей роли деревенского Скарпиа, родственника Дурлинского из оперы Керубини и бетховенского Пизарро»[369].

Характеры всех персонажей и мотивы их поведения по традиции раскрываются в сольных номерах. Как и во многих других операх *mezzo carattere*, в «Сороке-воровке» музыкальный язык арий серьезных персонажах (*parti serie*) опирается на стиль *seria*, а комических персонажей (*parti buffe*) – на буффонный. «Перепады настроения между комедией и почти трагедией позволяют Россини использовать оба стиля, и, главным образом, он великолепно управляет ими с развитием сюжета. Начальные сцены – чисто буффонные, также как и заключение оперы с намеком на водевиль. Когда драма становится более серьезной, музыка возвышается вместе с ней»[370].

Так, знаменитая каватина Нинетты выдержана в возвышенном и сентиментальном тоне и написана в *la solita forma*. В ней героиня представлена как чувствительная нежная девушка, она пребывает в волнительном ожидании приезда своего возлюбленного и говорит о своих чувствах: «*Di piacer mi balza il cor; / Ah, bramar di più non so*» («Сердце радости полно!/ Ах, чего еще желать!»). Поэтические строфы Нинетты, воспевающие чувства, имеют и соответствующее музыкальное выражение: трепетание сердца героини отражено в музыке с помощью острого пунктирного ритма (Рисунок 2.11; Рисунок 2.12).

369 Ibid.
370 Ibid.

Рисунок 2.11– Дж. Россини, опера "Сорока-воровка", ария Нинетты из I действия, cantabile

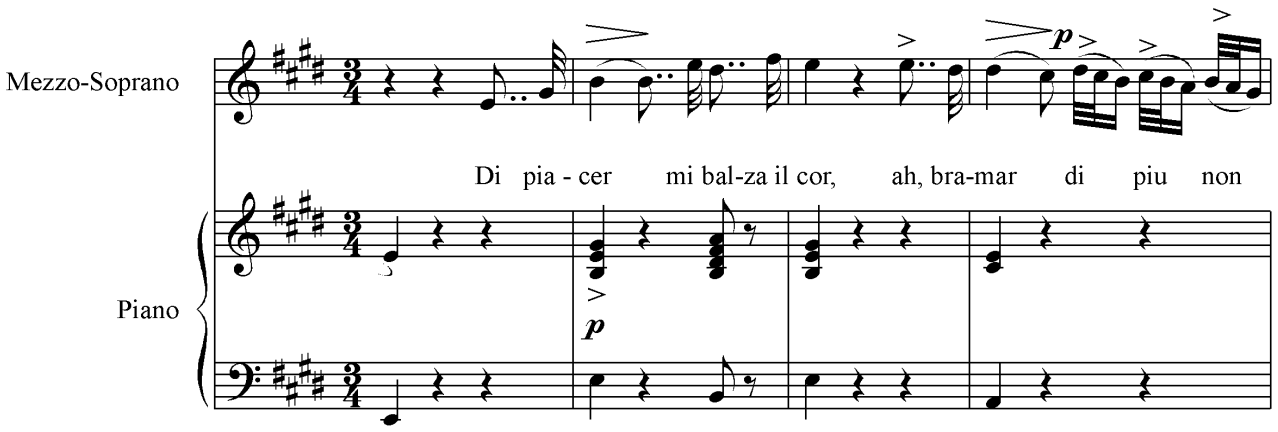
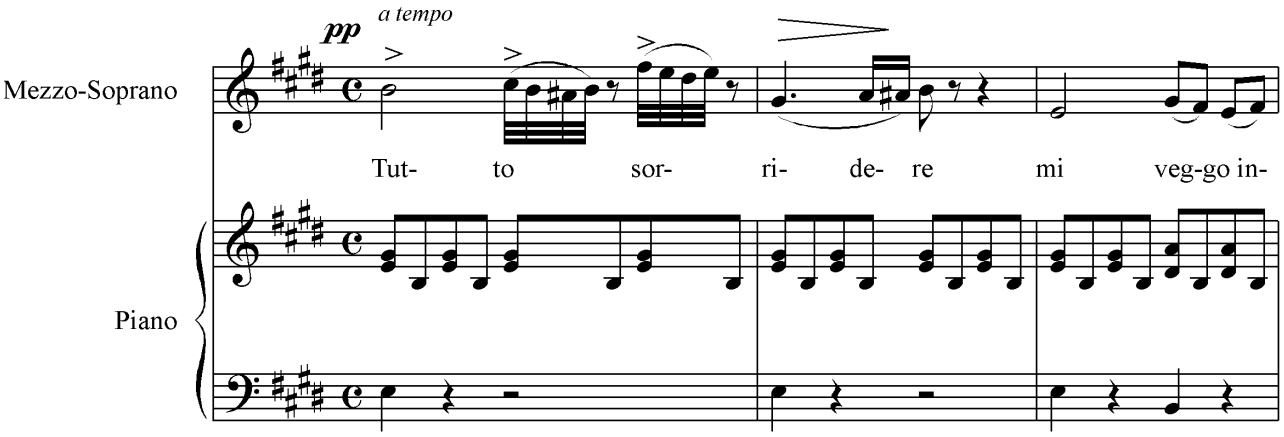


Рисунок 2.12 – Дж. Россини, опера "Сорока-воровка", ария Нинетты из I действия, cabaletta



Важнейшую роль в драматургии оперы играют ансамбли (в опере 8 арий и 5 ансамблей, не считая интродукции и двух финалов). Напомним, что для многих опер *semiseria* характерны ансамблевые сцены, представляющие сентиментальные встречи бывших долгое время в разлуке родственников и свидания возлюбленных. В «Сороке-воровке» такими сценами являются дуэт дочери и отца – Нинетты и Фернандо (I, 6) и дуэт двух возлюбленных – Нинетты и Джанетто (II, 3). Обратим внимание на сцену встречи Нинетты и Фернандо, в центре которой выражение (проявление) отцовской любви (*cantabile*, Рисунок 2.14) и переживания дочери за судьбу отца (*cabaletta*). В дуэте ярко представлен момент узнавания родственниками друг друга с характерными возгласами «*mia figlia*», «*oh padre*» (в *scena*, Рисунок 2.13) и нежными объятьями («*Per questo amplesso, o padre... / Per questo amplesso, o figlia...*», *cantabile*). Однако чувство радости и счастья, которое обычно следует за воссоединением семьи, вытесняется в этом дуэте отчаянием:

Фернандо – дезертир, и если его найдут, то сразу казнят. Краткий момент семейного счастья омрачен здесь скорой разлукой.

Рисунок 2.13– Дж. Россини, опера "Сорока-воровка", дуэт Нинетты и Фернандо, scena

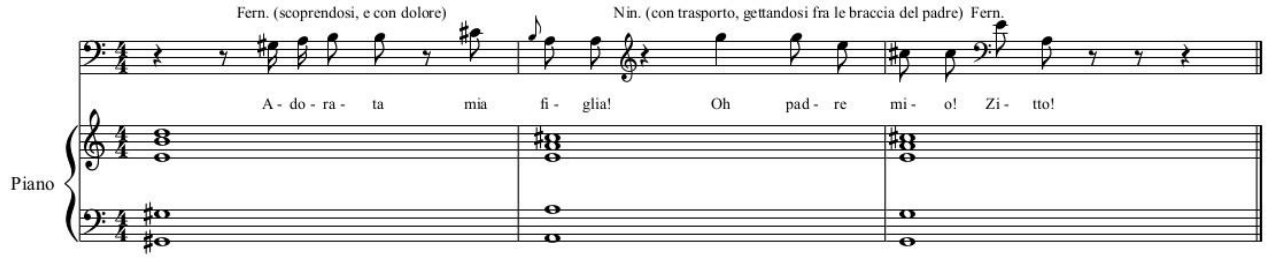
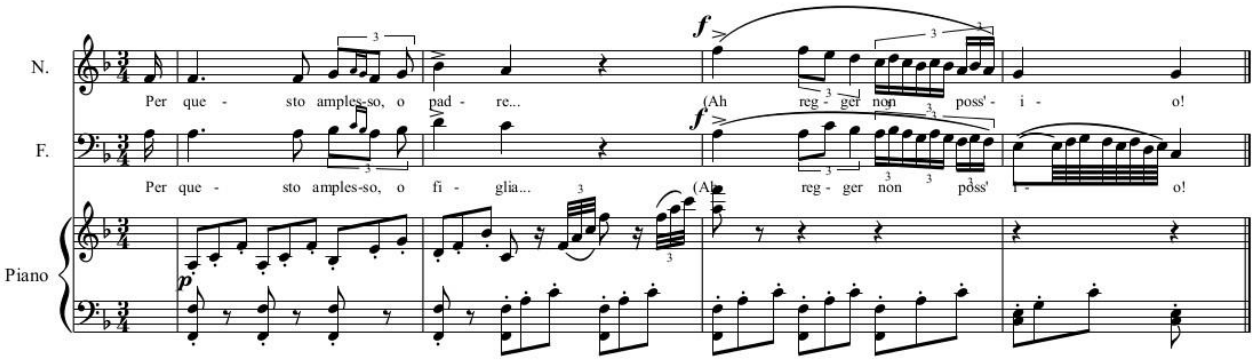


Рисунок 2.14 – Дж. Россини, опера "Сорока-воровка", дуэт Нинетты и Фернандо, cantabile



«Сорока-воровка», как и многие другие оперы *semiseria* (и оперы других жанров) этого десятилетия, имеет двухактную «дугообразную» структуру: в финале I действия происходит трагический поворотный момент в судьбе всех персонажей – обвинение героини в краже, ее «падение», финал же II действия – кульминация трагедии с внезапным «чудесным» спасением всех героев. Финал I действия, по аналогии с центральными финалами многих опер *buffa* Россини, является большим ансамблем (сначала сексет, с появлением Исакко – септет с хором). Финал имеет и типичную для таких сцен структуру: 5 разделов, соответствующие строению *la solita forma* (*scena*, *tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *stretta*). Во втором самом крупном разделе (*tempo d'attacco*), в котором по традиции взрывается «драматическая и музыкальная бомба» (М. Бегелли), происходит ключевой момент оперы, ужасный *coup de théâtre* – из-за фатального совпадения инициалов на семейных драгоценностях воровкой пропавшей ложки объявляется Нинетта, которая даже не пытается оправдать себя, боясь выдать отца.

Остальные разделы финала посвящены изумлению героев произошедшему (*cantabile*) и волнению и переживанию за несчастную судьбу героини (*stretta*).

Второй финал представляет собой классический тип финала с ситуацией спасения в развязке. Россини мастерски нагнетает трагическое настроение: в начале сцены, когда жандармы ведут Нинетту на казнь, звучит мрачный хор «*Infelice, sventurata*» («Жалкая, несчастная») в характере траурного марша. Затем хор на краткий момент прерывается светлым лирическим *cantabile*, трогательной молитвой Нинетты «*Deh tu reggi in tal momento*» («Помоги мне, боже»). О неожиданном спасении героини возвещает колокольный звон – Пиппо и Джорджио на колокольне нашли гнездо сороки с украденными драгоценностями (*tempo di mezzo*). Невинная Нинетта на радость всем односельчанам обретает свободу и воссоединяется с возлюбленным, а ее отец получает помилование. В тексте заключительного хора (*finaletto*) проходят типичные для окончаний опер *semiseria* фразы о восстановлении нарушенной гармонии:

NINETTA, GIANNETTO, FERNANDO e PIPPO	НИНЕТТА, ДЖАНЕТТО, ФЕРНАНДО и ПИППО
Ecco cessato il vento Placato il mare infido: Salvi siam giunti al lido; Alfin respira il cor.	Вот и ветер утих, Успокоилось коварное море: Мы пришли спастись на берег; Наконец-то дышит сердце.
IL PODESTÀ (Sordo susurra il vento, Minaccia il mare infido: Tutti son giunti al lido; lo son fra l’onde ancor.)	ПОДЕСТА (Глухо шепчет ветер, Угрожает коварное море: Все вышли на берег; Я еще среди волн.)
TUTTI, fuorché IL PODESTÀ In gioia ed in contento Cangiato è il mio timor.	ВСЕ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ПОДЕСТА На радость и веселье Сменился мой страх.
IL PODESTÀ (D’un tardo pentimento Pavento, oh Dio, l’orror!)[371]	ПОДЕСТА Запоздалого раскаяния Боюсь, о Боже, ужас!

371 Gherardini G., Rossini G. La Gazza ladra. Melodramma. Firenze: nella stamperia Giachetti, 1835. P. 51-52.

Как известно, «Сорока-воровка» имела колоссальный успех, завоевала европейскую славу и множество поклонников в разных странах. По-видимому, благодаря своей популярности и музыкальному гению Россини (и наверное, его авторитету) опера сыграла решающую роль в формировании жанрового канона[372] 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. Конечно, никаких письменных свидетельств, закрепляющих за оперой этот особенный статус скорее всего не существует, однако главными доказательствами можно считать последующие оперы других композиторов (признанные шедевры жанра и рядовые сочинения и не только современников-итальянцев), в которых есть очевидные отсылки (тиражирование приемов и удачных находок) именно к этой опере Россини.

Вероятно, композиторами-современниками были признаны образцовыми характеристики главной героини: ее представление как чувствительной и невинной девушки, трепещущей от ожидания встречи с возлюбленным, в начале оперы и бессильной и трогательной, молящей небеса о милости (и неизбежно вызывающей слезы сострадания у публики), – в финале. Именно такими представлены Амина, Линда и Эмилия в своих сольных номерах из опер Беллини и Доницетти. Более того, в уже упоминавшейся в первой главе опере *semiseria* испанского композитора Рамона Карнисера «Дон Жуан Тенорио» каватина Донны Анны из I акта вообще построена точно по модели россиниевской каватины Нинетты: композитор не просто копирует структуру арии, но повторяет за Россини тональный план, тактовый размер, ритмические рисунки, интонационные и гармонические обороты, фактурные приемы. По-видимому, сами средства, с помощью которых создавался

372 Под жанровым каноном имеется в виду «определенная система устойчивых и твердых жанровых признаков» (Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 373).

портрет юной влюбленной служанки, стали эталонными для создания подобных образов невинных героинь.

Вероятно и то, что именно после «Сороки-воровки» в операх *semiseria* закрепились сцены-встречи отцов и дочерей в виде дуэтов, написанных в *la solita forma*, а изображение прочувствованных эмоциональных отношений между этими персонажами стало одним из самых главных элементов драматургии опер, непосредственно ассоциирующихся с жанром. Дуэт Фернандо и Нинетты из «Сороки-воровки» (наравне с финальной сценой из «Аньезе» Паэра) очевидно был для композиторов-современников хрестоматийным примером репрезентации таких отношений. В частности, в том же «Дон Жуане Тенорио» Карнисер следует этой россиниевской модели в построении дуэта заботливого отца Командора и его дочери Донны Анны. Впрочем, и сами трактовки благородного отца-изгоя героини во многих поздних операх *semiseria* в целом опираются на этот россиниевский образец (например, Клаудио в «Эмилии Ливерпульской», Альваро в «Кьяре и Серафине» и др.).

Укажем и некоторые другие моменты, подтверждающие то, что «Сорока-воровка» воспринималась композиторами как «образец» для подражания и, в некотором роде, для достижения успеха. В своем несомненном шедевре опере *semiseria* «Линда ди Шамуни» Доницетти копирует из «Сороки-воровки» некоторые удачные на его взгляд приемы. Например, дуэт Линды и Пьеротто имеет явные сходства с дуэтом Нинетты и Пиппо. Кроме того, что партия Пьеротто, юного деревенского друга Линды, как и партия Пиппо, написана для контральто травести (т. н. *musichetto*), дуэт Линды и Пьеротто помещен в то же место в опере (в середину второго акта) и выражает «те же чувства сострадания, поддержки и любви»[373]. Другим примером обращения к россиниевскому образцу служит трактовка Росси и Доницетти характера Буафлери, распутного аристократа, пытающегося соблазнить Линду: он представлен в том же ключе, что и характер Подесты из «Сороки-воровки». Так, партии обоих персонажей, олицетворяющих

373 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 137.

фигуру тирана в сюжетах, поручены *basso buffo*, а их музыкальный материал основан на буффонном стиле.

Таким образом, формирование жанрового канона оперы *semiseria*, по-видимому, завершилось с торжественным шествием по европейским странам «Сороки-воровки». Вслед за установлением жанрового канона либретто к началу 1820-х годов в операх *semiseria* стабилизировалась структура опер, определилась типичная последовательность номеров, откристаллизовались оперные формы, типы высказывания и укрепились трактовки амплуа. В следующей главе будут рассмотрены поэтика либретто и общие музыкальные принципы опер *semiseria* на примере произведений главных представителей раннего отточенто – Беллини и Доницетти.

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. БЕЛЛИНИ И Г. ДОНИЦЕТТИ

Эпоха *primo ottocento* в оперном театре прежде всего связана с именами Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Как известно, в середине 1820-годов Беллини переместился на место лидера итальянских оперных композиторов, которое прежде занимал Россини до своего отъезда в Париж. Доницетти, хотя и начал свою карьеру раньше Беллини, смог приблизиться к вершине оперного Олимпа только к началу 1830-х годов (этот период отмечен творческим соревнованием между двумя композиторами), а после смерти Беллини царствовал на нем до первых успехов Верди.

Исследователь оперного творчества Беллини и Доницетти И. Драч подчеркивает, что в их зрелых операх – и в сюжете, и в композиционных структурах, и в самом вокальном интонировании – «обнаруживаются новые романтические тенденции»[374]. Кроме того, музыковед отмечает, что творческие поиски композиторов привели к «преобразованию системы вокальных амплуа, предвосхитившей окончательно закрепившуюся в творчестве Верди современную типологию оперных голосов, подчинению виртуозного начала выразительным задачам, обогащению красочной палитры вокального звучания»[375].

Напомним, что карьеры композиторов были связаны не только с Италией, но и с Францией: Беллини написал для Итальянской оперы в Париже оперу «Пуритане», а Доницетти – несколько опер (включая переработки более ранних) для разных парижских театров на итальянском и французском языках, наиболее известные из которых *grand opéra* «Фаворитка», *opéra comique* «Дочь полка», опера *buffa* «Дон Паскуале». Таким образом, Беллини и Доницетти, как и их итальянские предшественники, работали на пересечении двух оперных традиций, их зрелые оперы – результат этого процесса, в некотором роде, франко-итальянские оперы.

374 Драч И. Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: Автореф. дис … канд. иск. Киев, 1990. С. 1.
375 Там же. С. 1-2.

Так, Бальтазар пишет, что синтез в их произведениях «итальянского лиризма с такими традиционными французскими характеристиками, как подвижная вокальная декламация и гибкая фразировка, пикантная оркестровка и гармоническое богатство, был институционализирован (узаконен) в спонсированной государством *grand opéra* в конце 1820-х и в 1830-е годы»[376].

§1 Оперы *semiseria* В. Беллини и Г. Доницетти: общая характеристика

За свою непродолжительную карьеру (за 10 лет, с 1825 по 1835 г.) Беллини написал только 11 опер, а Доницетти (за 27 лет, с 1818 по 1845 г.) почти в 6 раз больше. Доницетти работал во всех жанровых направлениях своего времени, у Беллини же нет ни одной оперы в комическом жанре. И у Беллини, и у Доницетти есть оперы, написанные в жанре оперы *semiseria* и имеющие соответственные подзаголовки. Далее представлен краткий обзор опер *semiseria* двух композиторов.

1.1 Оперы semiseria В. Беллини

Среди опер В. Беллини подзаголовок *semiseria* имеет только одна – его первая опера «Адельсон и Сальвини», премьера которой состоялась в Неаполе в небольшом консерваторском театре «Сан-Себастьяно» в карнавальный сезон 1825 года. Известно, что постановка была осуществлена силами студентов колледжа. Так, все вокальные партии были исполнены только юношами, учениками Дж. Крешентини. Тем не менее, опера вызвала восторг у неаполитанской публики, и по просьбам общественности руководство колледжа разрешило исполнять эту оперу в своем *teatrino* каждое воскресенье в течение всего 1825 года[377]. Опера стала своеобразным «выпускным экзаменом» для Беллини: она явилась итогом учебы консерватории и демонстрацией самостоятельной работы молодого автора (его учитель Н. А. Дзингарелли увидел оперу лишь накануне премьеры).

376 Balthazar S.L. Introduction // Historical Dictionary of Opera. P. 8-9.

377 По словам его друга Франческо Флоримо. См.: Пастура Ф. Беллини / Пер. с ит. языка И. Константиновой. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 48.

Беллини для своего оперного дебюта выбрал либретто А. Л. Тоттолы, которое уже использовалось десятилетием ранее Валентино Фьораванти для одноименной оперы[378] (см. краткое содержание оперы в Приложении А). Скорее всего, Беллини привлек не только интересный сюжет (с экзотическим местом действия – в Ирландии, запутанным любовным треугольником и мстительным злодеем), но и сам жанр оперы *semiseria*, работа в котором давала возможность молодому амбициозному музыканту продемонстрировать в первой же опере свое композиторское мастерство «в полном объеме»: показать уверенное владение всеми оперными формами (от арии для *basso buffo* до чувствительного романса для сопрано и сложных ансамблей), отличное знание местных традиций (например, использование неаполитанского диалекта в партии *basso buffo* Бонифачо и разговорных диалогов вместо речитативов), и даже проявить свое лирическое дарование – в сольных номерах Нелли и Сальвини ощущается те особенные беллиниевские лирика, меланхолия и элегический тон, которые станут узнаваемыми чертами стиля в его зрелых операх.

Позднее Беллини использовал некоторые удачные фрагменты из «Адельсона и Сальвини» в своих следующих операх, как, например, романс Нелли «*Dopo l'oscuro nembo...*» («После мрачной грозы...»), который был трансформирован в арию Джульетты «*O quante volte...*» («О сколько раз...») в опере «Монтекки и Капулетти». И тем не менее композитор надеялся увидеть оперу на большой сцене. Известно, что в 1828 году (а возможно и ранее) Беллини работал над новой версией оперы для театра «Фондо» в Неаполе. Опера подверглась значительным изменениям: сократилась до двух актов, разговорные диалоги (типичные для Неаполя) заменены на речитативы, поменялся финал. В таком варианте опера не была поставлена при жизни Беллини, но современным слушателям она известна именно в таком виде[379].

---

378 Опера В. Фьораванти «Адельсон и Сальвини» на либретто А. Л. Тоттолы была поставлена в Лиссабоне в 1815, а в 1816 году опера была представлена в театре «Фиорентини» в Неаполе.

379 Двухактная версия оперы (в редакции Д. Де Мео) легла в основу первой студийной записи «Адельсона и Сальвини» в 1993, осуществленной итальянской компанией «Nuova Era» (дирижер А. Ликата, в гл. ролях: Б. Уильямс, А. Нафе, Ф. Превиати, оркестр и хор театра Беллини в Катании).

После «Адельсона и Сальвини» Беллини обратился к жанру оперы *semiseria* лишь один раз – в «Сомнамбуле». Интересно, что опера, считающаяся вершиной жанра, не имела подзаголовка *semiseria*, а была обозначена композитором и либреттистом как *melodramma*. Как указывают исследователи, в «Сомнамбуле» «присутствуют все атрибуты жанра, за исключением *basso buffo*»[380]: «деревенское окружение вместе с темой невинной сельской девушки, оклеветанной и в конце оправданной, очевидно, помещают ее [оперу] в категорию opera *semiseria*, однако, в опере нет предписанного *basso buffo* (и разговорных диалогов)»[381].Так, исследователи сходятся во мнении, что именно поэтому опера «вопреки ее средней позиции в эстетике жанров обозначена Романи не как опера *semiseria*, а просто как *melodramma*»[382].

Опера была написана по заказу миланского театра «Каркано» для карнавального сезона 1831 года. Новую оперу Беллини публика приняла с восторгом. На следующий день после премьеры в газете «*L'Eco*» уже появился один из первых восхищенных откликов: «Мы еще оглушены аплодисментами, криками, шумными вызовами. Мало можно привести примеров, когда бы публика аплодировала столь бурно. Даже трудно сказать, сколько раз вызывали на сцену маэстро и певцов – двенадцать, пятнадцать или двадцать раз...»[383]. Успеху немало способствовало участие в премьерных постановках прославленных певцов Дж. Пасты и Дж. Рубини, а также известного художника А. Санквирико, подготовившего прекрасные декорации к спектаклю.

«Сомнамбула» стала шестой оперой Беллини, написанной в сотрудничестве с либреттистом Феличе Романи[384]. Первоначально Беллини должен был вместе с Романи написать оперу «Эрнани», но проблемы с цензурой изменили их планы, и

---

380 Budden J. Opera semiseria. P. 698.

381 Budden J., Forbes E., Maguire S. La Sonnambula // The New Grove Dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.4. P. 454.

382 Jacobshagen A. Opera semiseria // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 704. То же предположение высказывает Дж. Бадден (Budden J. Opera semiseria. P. 698).

383 Пастура Ф. Беллини. С. 180.

384 Оперы В. Беллини, написанные на либретто Ф. Романи: «Пират» (1827), «Бьянка и Фернандо» (1828), «Чужестранка» (1829), «Заира» (1829), «Капулетти и Монтекки» (1830), «Сомнамбула» (1831), «Норма» (1831), «Беатриче ди Тенда» (1833).

они в краткие сроки нашли новый сюжет. Романи предложил «Сомнамбулу» – сюжет о невесте-лунатике был ему хорошо известен: ранее Романи написал уже несколько вариантов либретто на эту тему для других композиторов[385]. Тем не менее, либреттисту пришлось серьезно поработать над текстом: первоначальное либретто Романи по рекомендациям Беллини было значительно изменено (в особенности, роль Родольфо), и, если верить известному апокрифу, текст финальной арии Амины переделывался 6 раз (см. краткое содержание оперы в Приложении А).

Таблица 3.1– Список опер semiseria В. Беллини

Название оперы на ит. языке	**Название оперы на рус. языке**	**Место и дата премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**	**Источник либретто**
Adelson e Salvini	Адельсон и Сальвини	Февраль (между 11-15) 1825 г., «Сан-Себастьяно», Неаполь; вторая версия в 1828 г. (не поставлена)	Opera semiseria	А. Л. Тоттола	Новелла Ф.-Т.-М. де Бакюлара д'Арно «Адельсон и Сальвини: английский анекдот» (Париж, 1772), мелодрама П. Деламара «Адельсон и Сальвини» (Париж, 1803).
La Sonnambula	Сомнамбула	6 марта 1831 г., «Каркано», Милан	Melodramma	Ф. Романи	Либретто Э. Скриба к балету-пантомиме Л.-Ж.Ф. Герольда «Сомнамбула, или Приезд нового помещика» (Париж, 1827)

Вспомним, что автор либретто «Сомнамбулы» Романи был к тому времени известным либреттистом, снискавшим славу самого талантливого либреттиста своего времени. Он обладал «органическим "чувством театра" <...>, эмоциональной гибкостью, прекрасным пластическим стихом, музыкальностью»[386]. Романи

385 Имеются в виду либретто опер *semiseria* «Il Sonnambulo» (композитор М. Карафа, Милан, «Ла Скала», 1824) и «Amina ovvero L'Innocenza perseguitata» (композитор Дж. Растрелли, Милан, «Ла Скала», 1824).

386 Хохловкина А. Западноевропейская опера: конец XVIII - первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 272.

сотрудничал со многими ведущими композиторами, работал в разных городах Италии, писал либретто опер во всех жанрах, в том числе создал не менее 15 либретто опер *semiseria*.

Среди композиторов, с которыми сотрудничал Романи, был также и Доницетти – в тот же зимний сезон 1830-1831 года в «Каркано», когда появилась «Сомнамбула», состоялась и премьера «Анны Болейн», написанной на либретто Романи. Всего на либретто Романи Доницетти написал 10 опер[387], среди них и две оперы *semiseria*: «Кьяра и Серафина» и «Алина, королева Голконды».

1.2 Оперы semiseria Г. Доницетти

К операм *semiseria* Доницетти, помимо указанных выше, принято относить также и другие: «Цыганка», «Эмилия Ливерпульская», «Джанни из Калэ», «Франческа ди Фуа», «Безумный на острове Сан-Доминго», «Торквато Тассо», «Линда ди Шамуни» (см. краткое содержание опер в Приложении А). К этому жанру Доницетти обращался на протяжении всей своей карьеры: в 1822 году Доницетти написал свою первую оперу *semiseria* «Цыганку» (ставшую его седьмой законченной оперой), а в 1842 году последнюю – «Линду ди Шамуни» (после 1844 года Доницетти уже не писал опер).

Таблица 3.2– Список опер semiseria Г. Доницетти

Название оперы на ит. языке	**Название оперы на рус. языке**	**Место и дата премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**	**Источник либретто**
La Zingara	Цыганка	12 мая 1822 г., «Нуово», Неаполь	dramma	А. Л. Тоттола	Мелодрама Л.-Ш. Конье «Маленькая цыганка» (Париж, 1816)
Chiara e Serafina, o Il Pirata	Кьяра и Серафина, или Пират	26 октября 1822 г., «Ла Скала», Милан	melodramma semiserio	Ф.Романи	Мелодрама Р.-Ш.-Ж. Де Пиксерекура «Цистерна» (Париж, 1809)

387 Оперы Г. Доницетти, написанные на либретто Ф. Романи: «Кьяра и Серафина» (1822), «Алина, королева Голконды» (1828), «Анна Болейн» (1830), «Джанни из Парижа», «Уго, граф Парижский» (1832), «Любовный напиток» (1832), «Паризина» (1833), «Лукреция Борджиа» (1833), «Розамунда Английская» (1834), «Аделия, или Дочь стрелка» (1841).

Название оперы на ит. языке	**Название оперы на рус. языке**	**Место и дата премьеры**	**Жанровое обозначение**	**Либреттист**	**Источник либретто**
Emilia di Liverpool	Эмилия Ливерпульская	28 июля 1824, «Нуово», Неаполь	dramma semiserio	?	Пьеса А. фон Коцебу «Эмилия, или Благословение отца» в ит. переводах С. Скатицци и Б. Бенинказы; анонимное либретто к опере В. Тренто «Эмилия ди Лаверпо» (Неаполь, 1817)
L’eremitaggio di Liverpool	Ливерпульская обитель	8 марта 1828 г., «Нуово», Неаполь	dramma semiserio	Дж. Чеккерини	
Alina, regina di Golconda	Алина, королева Голконды	12 мая 1828 г., «Карло Феличе», Генуя	melodramma	Ф. Романи	Либретто М.-Ш. Седена к опере П.-А. Монсиньи «Алина, королева Голконды» (Париж, 1766), в основе которого повесть С.-Ж. Де Буффлера «Королева Голконды» (Париж, 1761)
Gianni di Calais	Джанни из Калэ	2 августа 1828 г., «Фондо», Неаполь	melodramma semiserio	Д. Джилардони	Мелодрама Л.-Ш. Конье «Жан из Калэ» (Париж, 1810)
Francesca di Foix	Франческа ди Фуа	30 мая 1831 г., «Сан Карло», Неаполь	melodramma	Д. Джилардони	Либретто Ж.-Н. Буйи и Э. Мерсье-Дюпати к опере Э.-М. Бертона «Франсуаза де Фуа» (Париж, 1809)
Il furioso nell’isola di San Domingo	Безумный на острове Сан-Доминго	2 января 1833 г., «Валле», Рим	melodramma	Я. Ферретти	Пьеса «Безумный на острове Сан-Доминго» (авторство не установлено) (Рим, 1820) по мотивам «Дон Кихота» М. Сервантеса (Часть 1, главы 23-27)
Torquato Tasso	Торквато Тассо	9 сентября 1833 г., «Валле», Рим	melodramma	Я. Ферретти	Пьеса Дж. Розини «Торквато Тассо» (Пиза, 1832), а также пьесы К. Гольдони

Название оперы на ит. языке	Название оперы на рус. языке	Место и дата премьеры	Жанровое обозначение	Либреттист	Источник либретто
					«Торквато Тассо» (Венеция, 1755), И. В. Гете «Торквато Тассо» (1789-1790, поставлена в Веймаре в 1809 г.), поэма Дж. Байрона «Жалоба Тассо» (Лондон, 1817)
Linda di Chamounix	Линда ди Шамуни	19 мая 1842 г., «Кернтнертор-театр», Вена	melodramma semiserio	Г. Росси	Мелодрама А.-Ф. Д' Эннери и Г. Лемуана «Божья милость» (Париж, 1841)

Первой оперой *semiseria* Доницетти, как уже упоминалось, стала написанная на либретто А. Л. Тоттолы «Цыганка». «Цыганка» стала и первой оперой Доницетти, созданной для Неаполя, – именно с этой оперы началась успешная неаполитанская карьера композитора. По воспоминаниям самого Доницетти, публика на первых представлениях «не поскупилась на комплименты»[388]. «Я мог бы даже сказать, – продолжает Доницетти, – что публика была щедра**,** так как в Неаполе аплодируют совсем мало»[389]. Успех оперы не был случайным: опираясь на вкусы неаполитанской публики и следуя местным традициям, Доницетти написал эту оперу с разговорными диалогами, а партию комического персонажа – для любимца неаполитанцев *buffo napoletano* Карло Казачча[390]**.**

Опера выдержала более 40 представлений в течение трех месяцев после премьеры. Как установил Ашбрук, «Цыганка» стала и первой оперой Доницетти, поставленной за пределами Италии: в 1823 году состоялась ее премьера в

388 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 26.

389 Ibid.

390 Карло Казачча был представителем третьего поколения прославленной актерской семьи, все члены которой выступали в амплуа комических героев, говорящих на неаполитанском диалекте. В премьерном спектакле «Цыганки» участвовал также сын Карло Казачча – Рафаэле Казачча (в небольшой роли слуги Сгуильо), еще только начинающий свою карьеру. Как пишет Ф. Челла, «Контакт Доницетти с этими комическими певцами был для него первым и самым явным способом впитывания духа Неаполя: он полагался на их общение с публикой и приспособился к их творческому и мимическому таланту, к их остротам» (Cella F. Seduzione e mistero della zingarella di Donizetti. Dynamic-CDS 396/1-2, 2002. P. 9.).

Германии[391]. Опера исполнялась в разных городах в течение первой половины XIX века (одна из последних постановок датируется 1859 годом[392]). Существует единственная аудио-запись оперы, сделанная в 2001 году фирмой «Dynamic» на оперном фестивале в Мартина Франка (*Festival della Valle d'Itria di Martina Franca*)[393].

Следующая опера *semiseria* Доницетти – «Кьяра и Серафина» – стала первой оперой композитора, написанной для миланского театра «Ла Скала», а также первой оперой, созданной в сотрудничестве с Романи. Опера была написана в очень сжатые сроки в течение нескольких недель октября 1822 года и, по-видимому, в большой спешке[394]. По мысли Ашбрука, причина такой поспешной работы была в Романи, который не предоставил либретто в обозначенный срок: либреттист «имел разочаровывающую привычку принимать больше заказов, чем он мог в действительности выполнить, и соглашаться на сроки, к которым он и не стремился закончить работу»[395]. Как сообщает исследователь, вместо 20 сентября только 3 октября (после того, как в этот же день Романи представил цензорам театра первый акт либретто, и они сразу же вернули его с незначительными изменениями) «Доницетти смог начать работать, а уже к 15 октября «Кьяра и Серафина» была готова для начала репетиций[396], премьера же оперы состоялась 26 октября»[397]. Опера не имела большого успеха, выдержала всего 12 представлений, после чего больше никогда не возвращалась на оперную сцену. Тем не менее, именно с «Кьяры и Серафины» началась долгая история взаимоотношений Доницетти и миланских театров и его нелегкий путь к успеху у миланской публики.

---

391 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 603.

392 Ibid.

393 Дирижер – А. Босман, в гл. ролях: М. Кустер, Р. Рамини, М. Барболини, П. Терранове и др. Оркестр – Orchestra Internazionale d'Italia, хор – Bratislava Chamber Chorus.

394 Ашбрук пишет, что «практически во всем автографе партитуры II акта присутствуют знаки того, что Доницетти работал в спешке: следы воска свечи на страницах дуэта Кьяры и комика Дона Мескино говорят нам о том, что он работал поздно ночью» (Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 291).

395 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 27.

396 У. Ашбрук также поясняет, что в тот период «начало репетиций вовсе не означает, что опера была закончена, и уж тем более оркестрована» (Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 604).

397 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 27.

Интересно, что в либретто этих двух ранних опер *semiseria* Доницетти (написанных, напомним, разными авторами) представлены похожие сюжетные модели и распределение функций персонажей. Так, в обеих операх в качестве *prima donna* действует активная и деятельная героиня, а страдающая и угнетенная девушка – типичная главная героиня опер *semiseria* – оттеснена на второй план. В «Цыганке» Инес является как раз страдающей невинностью, которой всеми средствами помогает энергичная цыганка Аргилла. В «Кьяре и Серафине» кроткая Серафина, жертва интриг Дона Фернандо (как и Инес – своего отца дона Рануччио), действует «на фоне» своей бойкой сестры Кьяры. Можно указать и другие параллели между персонажами и их функцией в действии в этих двух операх. Например, «отражением» возлюбленного Инес Фернандо в «Цыганке», является возлюбленный Серафины Дон Рамиро в «Кьяре и Серафине»; «двойник» отца цыганки Аргиллы Дона Себастьяно – отец Кьяры и Серафины, благородный дон Альваро и др.

Еще одной ранней оперой *semiseria* Доницетти была «Эмилия Ливерпульская», поставленная в неаполитанском театре «Нуово» в 1824 году. В премьерной постановке участвовали любимцы публики Карло Казачча и Джузеппе Фьораванти, уже знакомые Доницетти по работе над предыдущей неаполитанской оперой «Цыганкой». Тем не менее, опера не имела такого же успеха, как ее предшественница, а отзывы критиков были уничижительны. «Ах! Как ужасна задача бедняги, приговоренного к пытке давать отчет о подобной глупости!»[398], – ернически жаловался автор одной из первых рецензий. Современные же исследователи, напротив, отмечают мастерство композитора и видят в опере элементы романтизма («бури, гробницы, заброшенные пустоши»[399]). Так, Ашбрук называет «Эмилию» «значительным произведением в творчестве Доницетти из-за его зарождающегося романтизма»[400]. По-видимому и для самого композитора

398 Emilia di Liverpool, dramma semi-serio, con musica del maestro Gaetano Donizetti, le sere de' 28, 29 e 30 // Rivista teatrale e Giornale di Mode. №36 (31 Luglio). 1824. P. 144.
399 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 295.
400 Ibid. P. 31.

«Эмилия Ливерпульская» была «значительным произведением» – он не был доволен отдельными моментами и позднее сделал редакцию оперы[401].

Вторая версия оперы была создана в 1828 году для постановки в том же театре «Нуово». При подготовке новой версии оперы Доницетти работал вместе с либреттистом Дж. Чеккерини (как известно, авторство первого либретто не установлено). Либретто подверглось тщательной переработке, тем не менее, большая часть текста была сохранена. Изменения коснулись структуры действий, текстов диалогов, имен действующих персонажей и некоторых текстовых ремарок, включающих характеристики места действия и персонажей. Доницетти внес некоторые важные изменения и в музыкальный материал оперы: он заменил хор из интродукции и финал первого акта, а также заключительное *finaletto* на рондо-финал, написал новый ансамблевый номер для первого действия (терцет Томсона, Клаудио и Асдрубале). Опера в новом варианте получила и другое название – «Ливерпульская обитель» – и таким образом представляла собой «полную и тщательную переработку всей оперы»[402]. Однако и в таком обновленном виде опера успеха у публики не имела, продержавшись всего 6 вечеров (на одно представление меньше, чем оригинальная версия). Сейчас обе версии оперы известны благодаря аудио-записям компании «*Opera Rara*», сделанным в 1987 году при участии дирижера Д. Пэрри и певцов И. Кенни и К. Меррита[403].

Другими операми *semiseria* Доницетти, написанными в тот же год, что и вторая версия «Эмилии», являются «Алина, королева Голконды» и «Джанни из Калэ». Опера «Алина, королева Голконды» была написана для открытия нового театра «Карло Феличе» в Генуе. Над этой оперой Доницетти вновь работал с Ф.

---

401 Мысли о редакции оперы у Доницетти возникли почти сразу после премьеры. Из письма Доницетти своему другу композитору Саверио Меркаданте (написанного спустя месяц после премьеры «Эмилии») известно, что «Эмилию» должны были поставить в Вене. Композитор пишет о новых фрагментах во втором акте, взамен «менее эффектных старых» и надеется, что сам Меркаданте, зная манеру Доницетти, отредактирует некоторые из них. Однако венская премьера не состоялась. (Подробнее см.: Commons J. Donizetti and The Two Emilias. Opera Rara-ORC8, 1987. P. 16-17.

402 Commons J. Donizetti and The Two Emilias. P. 18.

403 G. Donizetti. Emilia di Liverpool. London, cond. David Parry. CD, Opera Rara, 1987.

Романи (постоянно вспоминая свой прошлый опыт работы и восклицая: «Этот Романи, который обещает все, но не сдерживает ничего!»[404]).

Композитор не был удовлетворен работой певцов на репетициях (ему достался весьма слабый состав труппы для опер *buffa*, певцы заболели, на сами репетиции было выделено мало времени – около недели), и, предчувствуя провал, уехал накануне премьеры. Однако, вопреки ожиданиям Доницетти, премьера «Алины» в Генуе прошла с успехом. В 1829 году композитор переработал оперу для постановки в римском театре «Валле», и в таком виде опера не раз возобновлялась в разных итальянских театрах в течение XIX века. В XX веке опера появилась на сцене только один раз – на фестивале в Равенне (*Ravenna Festival*) в 1987 году. В постановке приняли участие такие известные певцы, как Рокуэлл Блэйк и Даниэла Десси, компаниями «*Nuova Era*» и «*House of Opera*» были сделаны аудио- и видеозаписи оперы[405].

«Алину» в XIX веке нередко относили к операм *buffa*. Примером тому могут служить печатные либретто оперы для постановок в Милане, Венеции и Болоньи в 1841-1842 годах, в которых опера обозначена подзаголовком «*opera buffa*»[406]. В то же время в других городах издавались либретто, где опера была обозначена как opera *semiseria* или *dramma semiserio*[407]. В наше время оперу также относят к разным жанрам. Так, Ашбрук в своей авторитетной книге пишет об «Алине» как об опере *buffa*, Коммонс же причисляет ее к операм *semiseria* в своей статье «Donizetti e l'opera *semiseria*», Якобсхаген помещает эту оперу в каталог опер *semiseria*, представленный в конце его книги.

Скорее всего, связь «Алины» с жанром оперы *buffa* можно объяснить самим сюжетом, являющимся вариантом распространенного комического сюжета об

404 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 48.

405 Дирижер – Antonello Allemandi, в гл. ролях – Д. Десси, А. Табьядон, Р. Блэйк, П. Кони. Хор – Teatro Regio di Parma, орк. – Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «Arturo Toscanini». Audio CD: Nuova Era; DVD: House of Opera», 1987.

406 La regina di Golconda: opera buffa in due atti. Milano: Per Gaspare Truffi, 1841; La regina di Golconda: opera buffa in due atti. Bologna: Tipi Governativi – alla Volpe, 1842; La regina di Golconda: opera buffa in due atti. Venezia: Dalla tipografia di Giuseppe Molinari, 1842.

407 La regina di Golconda: dramma semiserio in due atti. Verona: Dalla tipografia di Pietro Bisesti, 1842; La regina di Golconda: dramma semiserio in due atti. Vicenza: Tipografia teatrale Paroni, 1842; La regina di Golconda: opera semiseria in due atti. Pavia: Nella tipografia Fusi e comp., 1843.

испытаниях любви и спасении молодой девушки, случайно оказавшейся в другой экзотической стране (по типу «Похищения из сераля» или «Итальянки в Алжире»). Кроме пары возлюбленных Алины и Вольмара, здесь действуют истинно комические персонажи (также составляющие влюбленную пару), которые постоянно попадают в нелепые и смешные ситуации: наперсница Алины Фьорина и друг Вольмара Бельфьоре.

Коммонс, признавая в сюжете этот комический дух, все же поясняет, что в нем есть и драматическое направление, характерное для опер *semiseria*: «разочарованный Сеид становится во главе восстания против Алины и захватывает ее в плен, но королеву спасает мужественный Вольмар и его французские друзья»[408]. Кроме того, сам Ашбрук признает, что партитура оперы «довольно длинная и замысловатая, в ней больше хоровых сцен, чем было обычно в операх *buffa*»[409]. Помимо этих деталей, отметим, что в либретто «Алины» много характерных для опер *semiseria* мотивов и ситуаций, присутствует типичная система персонажей (с *basso buffo*), либреттистом и композитором детально разработана атмосфера места действия.

Сразу после «Алины», в течение летних месяцев 1828 года, Доницетти написал еще одну одну оперу *semiseria* «Джанни из Калэ» и снова для Неаполя (театр «Фондо»). Успех оперы был во многом связан с участием в ней двух любимцев неаполитанской публики – Джованни Батиста Рубини и Антонио Тамбурини. Тем не менее, в театре «Фондо» опера продержалась лишь несколько представлений. Известно, что в 1833 и 1834 годах опера была поставлена в Итальянском театре в Париже[410], а затем более не исполнялась.

Текст к этой опере написал молодой неаполитанский либреттист Доменико Джилардони, вместе с которым Доницетти уже работал годом ранее над оперой «Восемь месяцев за два часа». Ашбрук определил либретто «Джанни из Калэ» как «гениальный, но растянутый текст», в котором «отсутствует какая-либо интрига,

408 Commons J. Donizetti e l'opera semiseria // L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. P. 187.
409 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 305.
410 Об этом в комментарии к опере упоминает У. Ашбрук: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 614.

так как каждое событие предсказано, и каждое предсказание точно осуществляется»[411]. Дж. Коммонс также пишет, что в этом либретто «прогнозируемые события сбываются», но, с другой стороны, подчеркивает, что в «Джанни из Калэ» проявляется «мастерство изобретательности и интриги»[412]. Действительно, все «прогнозируемые события сбываются» в либретто: вспомним, например, как пират Рустано еще в третьей сцене предуказывает ход будущих событий (он говорит о том, что изображения принцессы Метильды и ее сына на стягах корабля компрометируют Джанни, даже ничего не подозревающего о высоком происхождении своей жены, его арестуют и будут судить, что затем с ним и происходит).

Коммонс добавляет, что с такими свойствами либретто «больше похоже на оперу *buffa*, чем на оперу *semiseria*, но о серьезном элементе свидетельствует Роджьеро, приближенный короля, который разочарован, что не может жениться на Метильде. Он пытается похитить ее сына, чтобы убить его и Джанни. Но изобретательность Рустано расстраивает его планы»[413]. Думается, что принадлежность данного либретто к жанру оперы *semiseria* определяется даже не столько наличием фигуры тирана (и вообще полным арсеналом амплуа, характерным для *semiseria*), сколько самим типом сюжетного конфликта и сценическими ситуациями. Обратим внимание, что в тени любовного треугольника «Джанни-Метильда-Роджьеро» скрываются типичные для *semiseria* проблемы семьи, преподнесенные с характерным тоном чувствительности: помимо ссоры супругов (Метильда скрывала свое происхождение[414]), в центре внимания оказываются отношения дочери и отца (Метильды и Короля).

Еще одной неаполитанской оперой *semiseria* Доницетти, либретто которой написал Джилардони, а в премьерной постановке участвовал Тамбурини, была

411 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 309.
412 Commons J. Donizetti e l'opera semiseria // L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. P. 187-188.
413 Ibid. P. 188.
414 По сюжету Метильда вышла замуж за моряка Джанни без отцовского разрешения (после побега от принуждавшего к браку Роджьеро ее спас Джанни от нападения пиратов), к тому же и не за равного себе; ее главная цель вернуть расположение отца и сделать свой брак легитимным.

«Франческа ди Фуа». Эта одноактная опера была написана для празднования именин молодого короля Обеих Сицилий Фердинандо II, ее премьера состоялась 30 мая 1831 года в театре «Сан-Карло». Опера не имела особого успеха, как и многие другие оперы того времени, написанные по случаю. Как замечает Коммонс, «многие известные композиторы старались избегать сочинения опер для подобных празднеств, поскольку они хорошо осознавали, как мало внимания будет оказано их музыке»[415]. Их опасения понятны: оперы по случаю были обычно одноактными, «с пренебрежением к соотношению пропорций и поэтому как можно менее требовательными по отношению к концентрации внимания публики»[416]. По мнению Ашбрука, создание «Франчески» (как и его следующей одноактной неаполитанской оперы «*La romanziera e l'uomo nero*») продиктовано желанием Доницетти (после невероятного успеха «Анны Болейн» в Милане) «завершить эту фазу его неаполитанской карьеры с минимальным усилием»[417].

Неудивительно, что музыка оперы признавалась современниками откровенно слабой, хотя в прессе появлялись одобрительные отзывы о певцах, участвующих в премьере. После нескольких представлений в «Сан-Карло» и других неаполитанских театрах «Франческа ди Фуа» до конца XX века не исполнялась. В 1982 году при участии компании «*Opera Rara*» и под руководством Дэвида Пэрри «Франческа ди Фуа» была представлена на оперном фестивале в Камдене (*Camden Festival*, Лондон)[418]. Спустя 22 года «*Opera Rara*» выпустила аудио-запись этой оперы с участием А. Массис, П. Спаньоли, Дж. Ларлмор[419]. Известно также, что одна из последних постановок оперы состоялась в Лондоне в 2013 году[420]. После возобновления оперы в исполнительской практике, оценка ее не изменилась:

---

415 Commons J. Francesca di Foix. Opera Rara-ORC28, 2004. P. 14.
416 Ibid.
417 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 68.
418 Donizetti G. Francesca di Foix. Cassette: Live Opera, 1982. Дир. – D. Parry, в гл. ролях – G. Sullivan, L. Smythe, D. Maxwell. Оркестр и хор – Opera Rara.
419 Donizetti G. Francesca di Foix. Audio CD: Opera Rara, 2004. Дир. – A. Allemandi, в гл. ролях – A. Massis, P. Spagnoli, J. Larmore. Оркестр – London Philharmonic Orchestra, хор – Geoffrey Mitchell Choir.
420 Опера была представлена в ноябре 2013 года в Гиллдхоллской школе музыки и театра на одном вечере с кантатой Дебюсси «Блудный сын», дир. – D. Wheeler. (Reed P. Guildhall School of Music double-bill – Debussy's L'enfant prodigue & Donizetti's Francesca di Foix [electronic source] // Classical Source. Available at: http://classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=11525

«"Франческа ди Фуа" – весьма незначительная партитура, это более постскриптум его ранним неаполитанским одноактным операм, чем пост-болейновское произведение»[421,] – резюмирует Ашбрук.

Хотя печатное либретто «Франчески ди Фуа» обозначено просто «*melodramma*», а в автографе партитуры на первой странице сам композитор написал «*melodramma giocoso*»[422], современные исследователи причисляют ее к операм *semiseria*. Исследователи, как правило, аргументируют свою позицию тем, что в опере среди серьезных персонажей есть один комический – ревнивый Граф. Однако, такое жанровое определение подтверждается не только наличием этого единственного комического героя, но и трактовкой роли главной героини – типичной «девы в беде». Кроме того, появление «девы в беде» определяет и все сюжетное развитие, приводящее к обязательному *lieto fine* – торжеству добродетели (победе Франчески) и посрамлению порока (осуждению и прощению Графа). Однако несчастья преследует героиню лишь в начале оперы, когда она еще заточена своим мужем в замке, основное действие оперы – это остроумное испытание чувств супруга Франческой и придворными короля с целью осмеяния его неразумного поведения. Так, при внешних жанровых признаках оперы *semiseria* типичная история «девы в беде» превращается здесь в нравоучительную «противоречивую маленькую сатирическую комедию»[423], которая, при таком взгляде, полностью оправдывает авторское определение оперы.

Самой успешной оперой *semiseria* Доницетти стала опера «Безумный на острове Сан-Доминго». Ее премьера состоялась в римском театре «Валле» во второй день 1833 года и сразу снискала «быстрый и оглушительный успех». Затем опера переместилась на другие оперные сцены Италии (Милан, Парма, Венеция, Болонья и др.), где продолжила свой триумф. М. Дизи в своей статье о рецепции оперы в Неаполе указывает, что премьера оперы прошла там «подобно вспышке

421 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 324.
422 Commons J. Francesca di Foix. P. 9
423 Commons J. Francesca di Foix. P. 9

сверхновой»[424] в трех театрах («Фондо», «Нуово» и «Фениче») в один и тот же вечер (!). «Такие одновременные местные премьеры – беспрецедентное явление в Италии – завладели общим воображением, породили новое увлечение, которое охватило город на более, чем две недели: на несколько бурных весенних недель, и, казалось, что весь Неаполь только и говорит об "*Il furioso*"»[425] – комментирует Дизи. Оперу нередко исполняют и в наше время – существует несколько аудио-записей и видео-записей спектаклей[426]. Одна из последних постановок «Безумного на острове Сан-Доминго» состоялась на родине композитора на традиционном фестивале *Bergamo Musica Festival* в 2013 году[427].

Опера была написана в сотрудничестве в либерттистом Якопо Ферретти, с которым Доницетти уже несколько раз работал над операми для римского «Валле». Создание оперы растянулось на несколько месяцев: в июне была определена тема и выбран сюжет, уже в августе у Доницетти были готовы I действие и фрагменты II действия, затем еще вносились поправки и изменения в либретто (по советам Доницетти), в ноябре и декабре композитор завершил оперу и начались репетиции. Ферретти и Доницетти работали над этой оперой на расстоянии (Доницетти в Неаполе, Ферретти в Риме), о процессе создания произведения подробно свидетельствуют их письма. Ашбрук отмечает, что их письма – редкие документы, позволяющие «пролить свет на эту фазу создания оперы», поскольку «Доницетти почти всегда работал с либреттистом рука об руку и обсуждал изменения устно»[428]. Изучив письма, Ашбрук пишет, что «его предложения Ферретти об изменениях в тексте показывают его практический профессионализм в действии. Например, он был обеспокоен тем, что в сцене бури в I действии гром уменьшит слышимость

424 Deasy M. Local Color: Donizetti's «Il Furioso» in Naples // 19th-Century Music. Vol. 32, no. 1. 2008. P. 3
425 Ibid.
426 Одна из самых ранних аудиозаписей: Donizetti G. Il Furioso all'isola di San Domingo. Black Disc: Cetra «Opera Live», Melodram, 1958. Дир. F. Capuana, в гл. ролях – A. Mariotti, U. Savarese, G. Tucci. Орк. – Accademia Musicale Chigiana, хор – Chorus of Teatro dei Rinnovati di Siena. Одна из ранних видеозаписей: Donizetti G. Il Furioso all'isola di San Domingo. DVD: House of Opera, 1987. Дир. – C. Rizzi, в гл. ролях – R. Coviello, S. Antonucci, L. Serra. Орк. – Orchestra Sinfonica di Piacenza, хор – "Francesco Cilea" Chorus of Reggio Calabria.
427 В постановке приняли участие певцы S. Alberghini, C. Forte, F. Morace, дир. – G. Di Stefano, реж. – F. Esposito. См. об этом: Donizetti's Il furioso all'isola di San Domingo [electronic source] // Donizetti Society. Past Production Report. Available at: http://www.donizettisociety.com/Pastproductions2010/2013FuriosoBergamo.htm
428 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 74-75.

слов. Но его главной заботой была краткость. Он выдумал максиму для бенефиса Ферретти: "Благо заключается в том, чтобы делать вещи маленькими и красивыми, а не петь много и скучно"»[429].

Роль главного героя безумца Карденио была написана либреттистом и композитором специально для Джорджо Ронкони – знаменитого баритона, в тот момент еще только начинавшего свою карьеру и постепенно обретавшего известность. Ашбрук указывает, что «в "*Il furioso*" Доницетти впервые написал роль для героя-баритона»[430]. Хотя можно вспомнить и более ранние оперы *semiseria* и оперы других жанров Доницетти, в которых в роли героя (возлюбленного героини) выступал баритон (Вольмар в «Алине, королеве Голконды», Джанни в «Джанни из Калэ», Бонифачо в «Имельде из Ламбертацци»). Ашбрук в комментарии кратко упоминает, что «Бонифачо в "Имельде из Ламбертацци" является романтическим баритоном, но едва ли эта роль имеет драматический масштаб партии Карденио в "Безумном"»[431], с чем, конечно, нельзя не согласиться.

Специально для Ронкони Ферретти и Доницетти написали в том же 1833 году еще одну оперу *semiseria* – «Торквато Тассо». Доницетти уже давно обдумывал идею написать оперу о судьбе этого прославленного итальянского поэта. В частности, композитора вдохновлял тот факт, что поэт был связан с родиной композитора – Бергамо[432]. Доницетти даже посвятил оперу трем городам – Бергамо, Сорренто и Риму. В этом посвящении к «Торквато Тассо» поясняется выбор этих мест: «Городу, где он был зачат, городу, где он появился на свет, и городу, в котором хранятся его останки»[433].

Премьера «Торквато Тассо», как и «*Il furioso*», состоялась в Риме в театре «Валле». Как пишет Ашбрук, «опера была так хорошо принята, что певцы, композитор и, особенно, либреттист вызывались на аплодисменты»[434]. Опера в

429 Ibid. P. 75.
430 Ibid. P. 75.
431 Ibid. P. 623.
432 Отцом поэта был Бернардо Тассо, выходец из знатной бергамской семьи. Сам Торквато Тассо в детстве провел около года в Бергамо в гостях у родителей отца.
433 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 685.
434 Ibid. P. 78.

течение XIX века ставилась и на других итальянских сценах, а также снискала международную славу (известно, что оперу ставили в Барселоне, Лиссабоне, Вене, Одессе и других городах). В XX веке было сделано несколько записей оперы[435], а в театре Доницетти в Бергамо «Торквато Тассо» периодически появляется на сцене (последний раз в 2014 году).

Источниками для создания либретто послужили различные произведения о жизни поэта, среди которых пьесы Розини, Гольдони, Гете и поэма Байрона, а также стихотворения самого Тассо. Несмотря на то, что в основе сюжета лежит трагическая история любви поэта Тассо и его возлюбленной Элеоноры д'Эсте, написанный Ферретти текст отвечал многих характеристикам жанра оперы *semiseria*. Так, все персонажи представляют амплуа, типичные для опер *semiseria*: кроме упомянутой пары возлюбленных, здесь есть тиран – брат Элеоноры, а также комический персонаж – партия дона Герардо написана для *basso buffo*. Для соответствия канонам жанра в либретто вплетены многие характерные ситуации и мотивы (мотив безумия главного героя – продолжение типажа Карденио, ситуации похищения, тюремного заточения и т. д.).

И тем не менее, эта опера менее всех других доницеттиевских соответствует духу *semiseria*, что всегда отмечается исследователями. Так, Коммонс пишет, что «Торквато Тассо» является «самым необычным и неожиданным произведением, так как его содержание и размеры кажется лучше подходят к *seria*, чем к *semiseria*»[436]. Например, финал оперы (все последнее действие) весьма необычен для опер *semiseria*: герой хоть и освобождается из заточения и его прославляют, но он не объединяется с возлюбленной (Тассо узнает о смерти Элеоноры). Удивляет строение и протяженность этого действия, оно включает всего одну сцену, которая представляет собой арию Тассо с хором. Как отмечает Ашбрук, это третье действие

435 Donizetti G. Torquato Tasso. Audio CD: Celestial Audio, 1974. Дир. – K. Montgomery; в гл. ролях – C. du Plessis, J. Price, B. Brewer; орк. и хор – Opera Rara; Donizetti G. Torquato Tasso. Audio CD: Bongiovanni, 1985. Дир. – M. De Bernart; в гл. ролях – S. Alaimo, L. Serra, E. Palacio; орк. и хор – Teatro Comunale, Genova.

436 Commons J. Donizetti e l'opera semiseria. P. 190.

для баритона и хора добавляет необычный штрих к истории сценической судьбы оперы, так как часто исполняется отдельно от всей оперы[437].

Кроме финала, нехарактерным для опер *semiseria* оказывается выбор места действия: вместо экзотических пейзажей действие разворачивается в Ферраре эпохи Чинквеченто, а героями являются исторические личности (Торквато Тассо, Элеонора д'Эсте, Альфонсо II д'Эсте). Но «самым худшим просчетом», как пишет Ашбрук, было создание фигуры *basso buffo* Дона Герардо как «ревнивого, коварного соперника Тассо, без возможности искупления; результатом этого становится неловкое противоречие между бойким тоном его языка и антипатичной функции в сюжете»[438].

Известно, что и сам Доницетти рассматривал трактовку роли дона Герардо как недостаток оперы и в письмах выражал желание переделать оперу – в оперу *seria*[439], в особенности, пересмотрев именно этот образ. Как пишет Ашбрук, «Доницетти знал об этом изъяне, но даже спустя два года он чувствовал себя беспомощным его исправить»[440]. В одном из своих писем Ферретти композитор писал: «Что касается Тассо, я скажу тебе, что преобразование роли [Дона Герардо] в серьезную будет сложно сделать так, чтобы опера исполнялась, потому что тогда вам нужен будет еще один *primo basso cantante*; и кто будет исполнять Герардо, когда есть роль Тассо?»[441]. Это высказывание Доницетти показывает, что у либреттистов и композиторов существовало четкое представление о возможностях жанра оперы *semiseria* и его границах, сам же композитор хорошо понимал характер изменений для перехода оперы из одного жанрового пространства в другое.

Последней оперой *semiseria* Доницетти стала «Линда ди Шамуни», признанная исследователями его лучшей оперой в этом жанре. Она была написана для итальянского сезона в венском «Кернтнертор-театре», для которого Доницетти

437 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 79. В качестве примера исследователь приводит исполнение на концерте третьего действия отдельно от оперы баритоном Маттиа Баттистини в 1925 году.
438 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 344.
439 Ibid. P. 79.
440 Ibid. P. 344-345.
441 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 345.

сочинял впервые[442]. В работе над этой оперой композитор снова сотрудничал с известным либреттистом Гаэтано Росси: с ним вместе он написал предшествующую «Линде» успешную «Марию Падилью» и, по-видимому, решил продолжить удачный творческий союз.

Интересно, что, как и в случае с «Марией Падильей», сюжет «Линды» предложил сам Доницетти. Источником сюжета послужила французская мелодрама «Божья милость» А.-Ф. Д'Эннери и Г. Лемуана, которую композитор видел в Париже в 1841 году. В адаптацию сюжета были внесены некоторые изменения для большего соответствия жанровому канону опер *semiseria*. Так, например, Линда в либретто не является любовницей Карло, во II действии она лишь как гостья живет в его доме (чем и оправдывается добродетельность и невинность Линды).

Премьера «Линды ди Шамуни» состоялась 19 мая 1842 года с огромным успехом, публика и критика приняли оперу благосклонно. Х. Адами, венский писатель и критик, описал свои впечатления об опере в газете «*Allgemeine Theaterzeitung*» так: опера имеет «такой убедительный и блестящий успех, что я не могу вспомнить ничего подобного в этом театре за многие годы»[443]. В целом же, критики хвалили Доницетти за «внимание к деталям, преодоление неестественности, как будто он смог в нужной степени "онемечить" свой талант»[444].

В премьерной постановке в партии Линды пела Евгения Тадолини, одна из любимейших певиц Доницетти. «Она певица, она актриса, она всё, вообрази, что публика аплодировала ей, как только она появилась в III акте, – писал Доницетти о ее выступлении в роли Линды в письме к Рикорди. – Я уверен, если ты увидишь "Линду" с Тадолини, ты увидишь безумие, представленное по-новому. Она была так покорна мне, плакала, смеялась, пребывала в оцепении, когда было нужно, что

442 Позднее Доницетти написал для «Кернтнертор-театра» оперу «Мария ди Роган» (1843) и сделал немецкую редакцию его *grand opéra* «Дон Себастьян, король Португальский» (1845).
443 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 169.
444 Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 170.

я могу сказать – эта сцена (сыгранная таким образом) стоит выше всех других сцен безумия, которые я написал»[445].

В 1843 году Доницетти сделал редакцию оперы для Итальянского театра в Париже. Главным изменением было сочинение арии Линды «*O luce di quest'anima*» для Фанни Таккинарди-Персиани, исполнившей партию Линды в парижской премьере. Эта ария впоследствии стала самой известной из всей оперы, сама же партия Линды с того времени является эффектной частью репертуара многих знаменитых колоратурных сопрано.

§2 Поэтика либретто

2.1 Типы конфликтов

Под конфликтом мы понимаем «противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обусловливающее его специфическую структуру»[446].

Большинство сюжетов опер *semiseria* Беллини и Доницетти строятся на любовном конфликте[447]. Обычно он представлен традиционным любовным треугольником, в котором паре возлюбленных (герою и героине) противостоит соперник. Наиболее часто встречается треугольник «женщина между двумя мужчинами», выраженный в операх «Адельсон и Сальвини», «Сомнамбула», «Алина», «Кьяра и Серафина», «Джанни из Калэ», «Линда». Ниже представлена условная схема таких взаимоотношений[448]:

---

445 Цит. по: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. P. 169.

446 Тамарченко Н. Конфликт драматический // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 104.

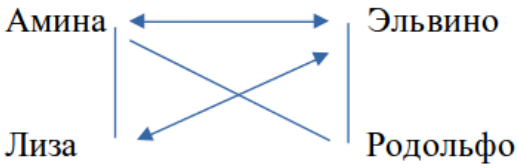
447 В анализе типов конфликтов опер *semiseria* Беллини и Доницетти мы опирались на методологию, опробованную на материале опер *seria* в исследованиях П. Луцкера и И. Сусидко (см.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII в. Часть II: Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004; Сусидко И. Опера *seria*: генезис и поэтика жанра: дисс…д-ра иск. М., 2000) и *grands operas* в исследовании Е. Новоселовой (См.: Новоселова Е. Поэтика "больших опер" Э. Скриба - Дж. Мейербера: дисс... канд. иск. М., 2007.)

448 На схемах стрелкой обозначены любовные отношения героев, диагональ с линией из нижнего правого угла – принуждение героини к нежеланному браку (или нежелательным отношениям), горизонтальная линия в основании треугольника – противостояние персонажей.

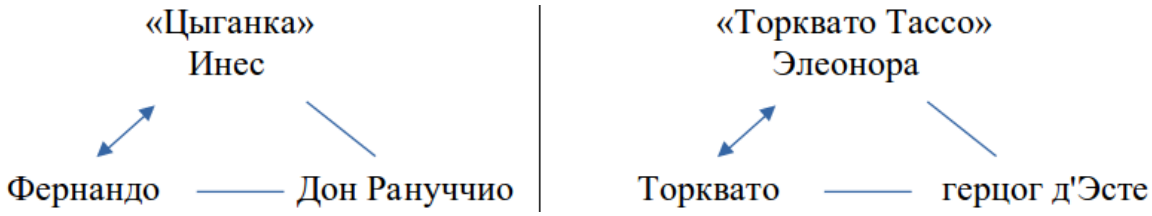
Соперником обычно является главный отрицательный персонаж – злодей и тиран, который принуждает главную героиню к браку, чтобы получить наследство (или иную выгоду). Таковы, например, Дон Фернандо в «Кьяре и Серафине», Роджьеро в «Джанни из Калэ», Сеид в «Алине». В опере «Адельсон и Сальвини» в роли неудачливого соперника выступает Сальвини, лучший друг Адельсона, пытающийся безуспешно соблазнить его невесту Нелли. Функцию же злодея-тирана в этом сюжете выполняет Страли, который ненавидит Адельсона и манипулирует наивным Сальвини, чтобы отомстить его другу.

В «Сомнамбуле» любовный конфликт осложнен появлением соперницы – Лизы, влюбленной в Эльвино. Сам же Родольфо, граф-инкогнито, к которому ревнует Амину ее жених Эльвино, является мнимым соперником: он очарован красотой и юностью Амины, но не пытается ее соблазнить. В итоге выстраивается

следующая схема любовного конфликта, включающая два любовных треугольника[449]:



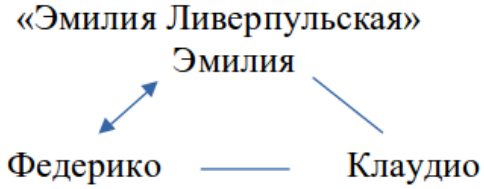
В нескольких операх представлен семейный конфликт, также характерный для опер *semiseria*. Можно выделить как минимум два типа семейного конфликта, встречающихся в сюжетах опер *semiseria* у Беллини и Доницетти. Первый тип (возможно происходящий от «Нины» Карпани-Паизиелло и «Аньезе» Буановольи-Паэра) выражает противостояние возлюбленной пары и отца (родственника) героини, который считает, что возлюбленный дочери ее не достоин, и подготовил для нее лучшую партию. Такой тип семейного конфликта обнаруживается в «Цыганке», где отец-тиран Инес Дон Рануччио противостоит ее счастью с Фернандо и хочет выдать замуж за Антонио Альвареса; в «Торквато Тассо», где брат Элеоноры герцог д'Эсте посватал ее в жены герцогу Мантуанскому и потому противится ее отношениям с Тассо.



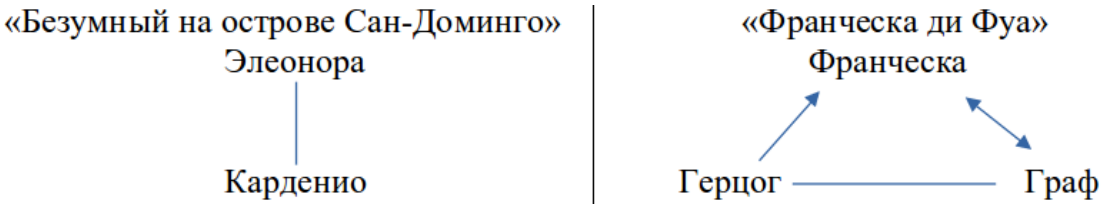
Необычный вариант этого типа семейного конфликта представлен в «Эмилии Ливерпульской». История противостояния отца счастью дочери остается за пределами сюжета: в первых сценах представлена страдающая Эмилия, которая ослушалась воли матери и сбежала из дома с любимым Федерико, вскоре бросившим ее. Драма разворачивается, когда все участники конфликта спустя почти два года случайным образом снова собираются вместе. Клаудио, отец Эмилии, простивший дочь, желает смерти Федерико и вызывает его на дуэль.

449 Возможно в эту схему можно еще включить и Алессио, влюбленного в Лизу.

Однако все разрешается благополучно: Эмилия предотвращает дуэль, отец согласен на их брак, а влюбленные примиряются.



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 «Безумном» Карденио, лишившийся рассудка после измены его жены Элеоноры, но до сих пор любящий ее, не может простить жену и даже готов ее убить, когда они вновь встречаются. Однако в финале он прозревает и супруги воссоединяются. В «Франческе ди Фуа» граф, ослепленный красотой своей жены Франчески, заточил ее в замке и не желает привозить ко двору, говоря всем, что его жена ужасно некрасива. Однако король и придворные не верят ему, по приказу короля герцог похищает Франческу, а ее мужа хотят сурово наказать. В финале граф раскаивается, король его прощает, и супруги снова вместе и счастливы.



В некоторых операх семейный и любовный конфликты объединяются. Например, в «Торквато Тассо» на фоне противостояния герцога д'Эсте и Тассо образуется также любовный треугольник: Элеонора д'Эсте – Торквато Тассо – Элеонора ди Шандьяно. Совпадение имен у двух соперниц не случайно: именно из-за возникшей путаницы и недопонимания по поводу посвящения стихотворения происходит основная цепь событий, приведших Тассо в трагической развязке (заключение в тюрьму, разлука с возлюбленной).

Заметим, что любовные перипетии вообще часто возникают в сюжетах с семейным конфликтом, но находятся как бы на втором плане. Вспомним, например, историю Дона Ромуальдо в «Эмилии Ливерпульской». Его первая невеста Эмилия сбежала со своим возлюбленным Федерико, а нынешняя невеста Луиджия готова бросить своего жениха ради того же Федерико.

Обратим внимание, что и на фоне любовной интриги основного конфликта могут возникать семейные противоречия, как, например, происходит в сюжете «Джанни из Калэ». Вспомним, что на первом плане в опере конфликт Роджьеро и Метильды, на которой он хочет жениться вопреки ее чувствам. Однако наиболее сильные моменты оперы связаны с конфликтом супругов (Джанни и Метильды) и встречей отца и дочери (Метильды и Короля).

Особенно выделим сюжет «Линды ди Шамуни», в котором тесно переплетены любовный и семейный конфликты. Суть любовного конфликта составляет здесь противостояние Линды и Карло маркизу Буафлери, страстно желающего заполучить Линду и жениться на ней. Семейный конфликт вступает в силу только в конце второго действия, когда Линда в Париже неожиданно встречает своего отца Антонио, и они узнают от Пьеротто о предстоящей свадьбе Карло с другой. Антонио в гневе отрекается от дочери, Линда же, в одночасье потеряв и жениха и отца, сходит с ума.

2.2 Система амплуа.

В развитии основного конфликта каждый персонаж играет определенную роль, то есть имеет свою драматическую функцию. В сюжетах большинства либретто опер *semiseria* присутствует квинтет персонажей: героиня, герой, тиран, благородный отец и слуга-комик. Рассмотрим подробнее систему амплуа в операх *semiseria* Беллини и Доницетти.

Таблица 3.3 – Персонажи и их амплуа в либретто опер semiseria В. Беллини и Г. Доницетти

Название оперы / амплуа	**Героиня**	**Герой**	**Благородный отец**	**Тиран**	**Комик**
Цыганка	Инес	Фернандо	Дон Себастьяно	Дон Рануччио	Папаччьоне
Кьяра и Серафина, или Пират	Серафина	Дон Рамиро	Дон Альваро	Дон Фернандо	Дон Мескино
Эмилия Ливерпульская	Эмилия	Федерико	Клаудио		Дон Ромуальдо
Адельсон и Сальвини	Нелли	Адельсон		Страли	Бонифачо
Ливерпульская обитель	Эмилия	Томсон	Клаудио		Граф Асдрубале
Алина, королева Голконды	Алина	Вольмар		Сеид	Бельфьоре
Джанни из Калэ	Метильда	Джанни	Король	Роджьеро	Рустано
Сомнамбула	Амина	Эльвино			
Франческа ди Фуа	Франческа	герцог		граф	
Безумный на острове Сан-Доминго	Элеонора	Карденио			Кайдама
Торквато Тассо	Элеонора	Торквато		Герцог Альфонсо	Дон Герардо
Линда ди Шамуни	Линда	Карло	Антонио	Маркиз Буафлери	

Главная героиня в операх *semiseria* обычно молодая и добродетельная девушка. Итальянский музыковед Э. Сеничи называет таких героинь, заполонивших итальянские оперы первой трети XIX века, «девами» (*virgin*). Как правило, этот образ представляет собой соединение всех положительных девичьих качеств: добродетели, чистоты, простодушия, преданности семье и верности в

любви. Вспомним, например, Нелли из «Адельсона и Сальвини», Амину из «Сомнамбулы», Линду из «Линды ди Шамуни».

К упомянутым качествам прибавляется и истинно итальянское – набожность. Они обращаются к небесам с молитвами (как Амина), помогают нищим и обездоленным (как Эмилия и Линда), милосердны и благодетельны (как Нелли, Серафина и Элеонора из «Безумного»). Таким образом оперные «девы» с их чистотой и невинностью становятся еще и подобием образа Девы Марии, что особенно заметно в интродукциях опер, где обычно восхваляются добродетели героинь. Эти сходства усиливались, например, расположением на сцене миниатюрной статуи Девы Марии или церкви в сценических декорациях.

Как известно, в Италии, центре католичества, культ Девы Марии чрезвычайно распространен. «Почитание Девы Марии, – как указывает Э. Сеничи, – представляло собой мощную религиозную практику, которая способствовала преодолению подростковой любви у молодых девушек, особенно в крестьянских общинах»[450]. Неслучайно поэтому, что музыкальный театр, проводник самых модных течений и тенденций, был выбран цензорами для внедрения и популяризации этой важной воспитательной идеи.

Важным моментом в характеристике было социальное происхождение героинь (часто плебейское – например, крестьянки Амина и Линда, однако, некоторые героини имели знатное происхождение или были горожанками) и их статус. В большинстве опер *semiseria* главные героини – юные девушки-невесты (Амина, Линда, Серафина, Нелли и др.) либо жены, по каким-либо причинам несчастные в замужестве (Эмилия, Элеонора из «Безумного на острове Сан-Доминго», Франческа). По сюжету они являются сиротами (Амина, Нелли) или часто разлучены с родителями, в основном, только с одним из них – отцом, так как мать уже умерла (Серафина, Метильда). В некоторых случаях героини представлены как сироты, у которых на самом деле отец оказывается жив (Эмилия, Серафина).

450 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 153.

Обычно главная героиня играет исключительную роль в окружающем обществе: она всеми обожаема и любима, является примером нравственной чистоты и добропорядочности. Часто воспевание мирной сельской жизни и чистоты главной героини (как наиболее идеального выражения этой жизни) открывало и завершало оперу (как, например, в «Сомнамбуле», «Линде» или «Эмилии»).

Нередко конфликт в опере связан с обвинением героини в каком-нибудь грехе или проступке, которого она на самом деле не совершала (в случае, если героиня — невеста, как Амина, Линда) или совершила, но сейчас глубоко раскаивается в нем (Элеонора в «Безумном на острове Сан-Доминго», Эмилия). Ситуация с ее положением в обществе моментально меняется – она становится изгоем, нарушившим священные общинные законы. Однако в финале ее честь и статус обязательно восстанавливаются.

Святость семейного долга и верность в любви для героинь опер *semiseria* превыше всех других ценностей. Мысли и речи героинь-невест в основном связаны с их будущим замужеством, которое они представляют себе полным блаженства и счастья. Они также готовы сделать все возможное ради блага своих родителей, в чем убеждает поведение Серафины, согласной отсрочить свадьбу с ее возлюбленным доном Рамиро по требованию отца (лже-отца – пирата Пикаро); Линды, по требованию родителей отправившейся из родного села в Париж.

Партии главных героинь в операх *semiseria* Беллини и Доницетти написаны для сопрано (лишь партия Серафины создана для меццо-сопрано).

Амплуа **злодея-тирана** чаще всего представлено в сюжетах либретто, в центре которых любовный конфликт. Главная его цель – жениться на героине (или подчинить ее себе), а также овладеть богатствами семьи героини, занять их место в обществе. Злодей-тиран, действующий исключительно в своих корыстных интересах, является, как правило, представителем аристократического сословия и имеет какой-нибудь дворянский титул (граф, герцог, маркиз). Этому амплуа

свойственны различные отрицательные качества: жестокость, угнетение добродетели, лицемерие, лживость, беспринципность. Типичными действиями злодея-тирана являются принуждение героини к браку или другим отношениям, нападение и захват власти, обман, подкуп, похищение героини или других персонажей, шантаж и давление. Обязательным моментом является победа героини и героя над злодеем-тираном, его наказание, нередко злодей раскаивается и его в итоге прощают.

Наиболее «опасным» злодеем в операх *semiseria* Доницетти является Дон Рануччио, отец Инес в опере «Цыганка»: желая укрепить и преумножить свою власть, он принуждает Инес выйти замуж за потенциально богатого Антонио Альвареса. Для осуществления своей цели он заточил в подземелье дядю Антонио, Дона Себастьяно – в случае его смерти Антонио завладеет огромным состоянием своего родственника. Шантажируя Антонио, Дон Рануччио требует от него убить герцога Альзираса (если он умрет, Дон Рануччио получит желанное место наместника короля, занимаемое Альзирасом), иначе он отпустит плененного Дона Себастьяно, и Антонио лишится его богатств. Хитроумному плану Дона Рануччио не удалось осуществиться: его козням противодействовали цыганка Аргилла и возлюбленный Инес – Фернандо. В финале наказанием опозоренного и раскаявшегося Дона Рануччио объявляется пожизненное заточение в собственном замке.

«Двойниками» Дона Рануччио в операх *semiseria* Доницетти являются Роджьеро из «Джанни из Калэ», Дон Фернандо из «Кьяры и Серафины», Сеид из «Алины, королевы Голконды», маркиз де Буафлери из «Линды ди Шамуни». В опере *semiseria* Беллини «Адельсон и Сальвини» в амплуа злодея-тирана выступает коварный полковник Страли, дядя главной героини Нелли, пытающийся на протяжении всей оперы отомстить сыну своего заклятого врага Адельсону за изгнание и позор. Он плетет свои интриги, захватывая в свои сети Сальвини, друга Адельсона, и Жеронио, беглого солдата: подделывает письма, подстрекает Сальвини к предательству, распускает сплетни и клевету на Адельсона, устраивает

пожар в доме Адельсона и, наконец, похищает Нелли. Однако благодаря решительным действиям того же Сальвини неудачливый Страли в итоге остается ни с чем и – так же внезапно, как и появился – исчезает.

Партии злодеев-тиранов в операх *semiseria* Беллини и Доницетти написаны для басов и теноров.

Амплуа **героя**, возлюбленного героини (жениха или мужа), присутствует во всех операх *semiseria*. В операх с любовным сюжетным конфликтом главный интерес этих героев сосредоточен в спасении возлюбленной и женитьбе на ней. Они, как правило, благородные и честные, отважные и храбрые, искренне любят героиню и хранят им верность.

Отметим, что герои-возлюбленные имеют весьма ограниченный набор действий, они часто находятся будто бы «на вторых ролях» в операх *semiseria*. Например, решительные действия, достойные звания «спасителя» – освобождение героини из заточения, восстановление ее чести – совершают лишь Вольмар из «Алины» и Фернандо из «Цыганки». Остальные же (Адельсон из «Адельсона и Сальвини», Дон Рамиро из «Кьяры и Серафины», Эльвино из «Сомнамбулы» и Карло из «Линды ди Шамуни») менее активны и действенны. Они обладают всеми качествами героев, однако все решительные действия за них совершает кто-то другой: за Адельсона спасает Нелли его друг Сальвини; Дону Рамиро вызволить из заточения Серафину помогает пират Пикаро; Эльвино и Карло и вовсе не требуется помощи – им благоволят внезапные обстоятельства, выступающие в функции «чудесного спасения» (появление сомнамбулы Амины как подтверждение ее невинности, неожиданное прозрение Линды).

В операх с семейным конфликтом обнаруживается несколько иная трактовка амплуа героя. Герой-возлюбленный обычно является мужем героини, и зачастую супруги находятся в ссоре. Они неожиданно встречаются в каком-нибудь месте, один из супругов признает свою вину, и семья воссоединяется. Например, Кардениo из «Безумного на острове Сан-Доминго» в бреду слоняется по далекому

острову, страдая от измены жены и пытаясь забыть о своем горе. На этот же остров после кораблекрушения попадает и его жена Элеонора, которая осознала свою вину и теперь хочет найти своего супруга, мечтая помириться с ним. После их встречи к Кардению возвращается рассудок, но не желание снова быть с женой. Лишь после жертвенного поступка Элеоноры (в их дуэли она направляет дуло пистолета не на Кардению, а на себя, тем самым доказывая свою безграничную любовь к нему) Кардению ее прощает.

Другой пример – граф в «Франческе ди Фуа», ревнивый муж Франчески, который держит ее взаперти, чтобы спасти от разврата двора, и говорит всем, что она дурна собой и к тому же очень больна. После подстроенного придворными похищения Франчески из замка графа, супруги снова встречаются при дворе короля, где сам король и его приближенные решают преподать графу нравственнй урок. Жалкий и раздавленный, он в итоге умоляет Франческу о прощении.

В этом же ключе трактован и образ Федерико из «Эмилии Ливерпульской». Он после бури оказывается как раз в той местности, где и живет соблазненная и давно им покинутая Эмилия. Он готов увести у Дона Ромуальдо еще одну невесту (Луиджию, а предыдущей была Эмилия), но неожиданная встреча со страдающей Эмилией и вновь вспыхнувшие чувства к ней меняют его планы. Так, на дуэли между ним и Клаудио он отказывается стрелять в отца своей бывшей возлюбленной. Клаудио, тронутый его решением, прощает предателя, сам же Федерико просит у него руки его дочери и в ответ получает согласие.

Как видно из приведенных примеров, важнейшей характеристикой амплуа героя-возлюбленного в операх с семейным конфликтом является его нравственная трансформация. Так, Федерико из коварного соблазнителя и предателя превращается в честного и добродетельного возлюбленного. Ревнивый и подозрительный граф после испытания совести, становясь смиренным и терпимым, раскаивается в своих поступках и словах. Безумец же Кардению вновь обретает рассудок, его гнев по отношению к жене сменяется нежностью и лаской. Такая трансформация возникает исключительно в ситуации моральной дилеммы

персонажа: мучительного выбора между чувством (ревностью, сладострастием, обидой) и семейным долгом. Выбор персонажа ознаменуется каким-либо решительным действием: отказом стреляться, вынужденным признанием и т. п.

Кроме того, отметим один особенный случай. Граф в «Франческе ди Фуа» совмещает сразу несколько драматических функций: будучи героем-возлюбленным, для которого важнее всего честь и добродетель его красавицы-жены, он также и злодей-тиран, заточивший жену в замке и обманывающий всех вокруг, и к тому же единственный комический персонаж: все способы вернуть жену, а также разговоры с ней преподнесены в комедийном ключе.

Амплуа героев-возлюбленных обычно предназначены для теноров. Тем не менее, в операх *semiseria* Доницетти «Торквато Тассо» и «Безумный на острове Сан-Доминго» партии героев-возлюбленных поручены баритонам (они были написаны композитором специально для Дж. Ронкони).

Наличие амплуа **отца** также является устойчивой характеристикой либретто опер *semsieria*. В большинстве опер *semiseria* отец главной героини представлен как изгой общества. Вспомним, например, сумасшедшего Уберто из «Аньезе» Паэра или дезертира Фернандо из «Сороки-воровки» Россини в ранних операх *semiseria*, долго пробывшего в плену Клаудио из «Эмилии Ливерпульской», изгнанного с родного острова Дон Альваро из «Кьяры и Серафины» в операх Доницетти.

Тем не менее, образ отца в операх *semiseria* обычно наделяется благородными качествами: великодушием, честностью и добродетелью. Таковы Антонио из «Линды ди Шамуни», Дон Альваро из «Кьяры и Серафины», Клаудио из «Эмилии Ливерпульской». Их речи изобилуют моральными сентенциями о семейных ценностях и долге, а также репликами, в которых выражается их любовь к дочери, даже если они в ссоре.

Наиболее частым сюжетным мотивом, связанным с амплуа отца, является его возвращение издалека, внезапное появление в родных местах. Наиболее известный

пример – невероятная история Клаудио («Эмилия Ливерпульская»), который отправился на поиски соблазнителя дочери, попал в плен к пиратам в Африке и провел там 20 лет, пока ему не удалось сбежать. Похожая история и у дона Альваро, отца Кьяры и Серафины, пробывшего в плену у пиратов вместе со старшей дочерью Кьярой 10 лет.

Партии благородных отцов в операх *semiseria* Доницетти написаны для баритонов или высоких басов.

Комические персонажи в операх *semiseria* обычно представлены низкородными слугами. Как правило, они на стороне положительных персонажей независимо от того, кому они служат: положительному или отрицательному персонажу. Так, например, Папаччьоне в «Цыганке» является слугой злодея Дона Рануччио, но, тем не менее, помогает Аргилле и другим положительным персонажам.

Среди комических персонажей встречаются также и представители высших сословий. Один из таких героев – Дон Ромуальдо в «Эмилии Ливерпульской», который, путешествуя со своей невестой Луиджией, попадает после бури в ливерпульскую обитель. Он счастлив, что Луиджия тоже уцелела после ужасного шторма, однако, даже не подозревает, что его же секретарь у него же «под носом» соблазняет его невесту. Еще один комический высокородный персонаж – ревнивый и подозрительный соперник Торквато Дон Герардо из «Торквато Тассо», полагающий, что поэт влюблен в Элеонору ди Шандьяно, и потому устраивающий ему разные козни.

Комические герои в операх *semiseria* даже не столько смешны, сколько вызывают жалость. Вспомним, например, Кайдама, темнокожего раба Бартоломео из «Безумного на острове Сан-Доминго». Он, желая помочь Карденио, постоянно страдает от нападений безумца. В «Цыганке» Аргилла обманывает доверчивого Папаччьоне, заставляя его залезть в огромную бочку (предварительно забрав у него ключи от камеры, где томится Дон Себастьяно) и сказав ему, что там находятся

сокровища. В этой бочке Папаччьоне, конечно же, ничего не обнаруживает, но слышит голоса духов (на самом деле друзей цыганки), приводящие его в волнение и испуг. Еще один жалкий комический персонаж – неаполитанский дворянин Дон Ромуальдо из «Эмилии Ливерпульской», дважды обманутый жених. Таким образом, 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.

Все вокальные партии комических персонажей в операх *semiseria* Беллини и Доницетти написаны для *basso buffo*. Большинство комиков изъясняются на так называемом неаполитанском диалекте (Бонифачо в «Адельсоне и Сальвини», Дон Ромуальдо в «Эмилии Ливерпульской» и другие комические персонажи из неаполитанских опер или редакций опер, сделанных для Неаполя). Кроме того, тембру *basso buffo* поручены партии некоторых тиранов (Граф в «Франческе ди Фуа», Буафлери в «Линде ди Шамуни»). Однако, именно такое совмещение драматической функции персонажа и тембра не было необычным[451], хотя с позиций сегодняшнего дня такой комический злодей и может показаться странным.

Напомним, что появление хотя бы одного комического персонажа в опере *semiseria* (а чаще всего только *баса buffo*) было таким же обязательным элементом для определения жанра, как и *lieto fine*. Так, Дж. Бадден оперном словаре Гроува подчеркивает, что оперы *semiseria* отличаются от опер *seria* и мелодрам, главным образом, наличием партии баса *buffo* и характерным сюжетом[452]. Эту мысль подтверждает колоссальное число опер *semiseria* разных десятилетий – от «Камиллы» Паэра до «Линды ди Шамуни» Доницетти.

Кроме этого квинтета персонажей, важнейшую драматургическую функцию выполняет **хор** (как правило, изображающий поселян), участвующий во всех узловых моментах опер – интродукции (где охарактеризовано место действия и

451 Напомним, что в опере Дж. Россини «Сорока-воровка» партия главного злодея подесты Готтардо написана для баса *buffo*.

452 Budden J. Opera semiseria // The New Grove Dictionary of Opera. P. 697.

представлен круг главных персонажей), центральном финале (где происходит главная конфликтная ситуация) и финале (кульминация всего действия). Так, например, Якобсхаген в названии раздела его книги, посвященного обзору хоровых сцен в «Клотильде» Коччи, определяет хор как коллективное действующее лицо («Der Chor als *dramatis persona*»)[453]. Думается, можно применить утверждение Якобсхагена к более широкому кругу примеров хоровых сцен из опер *semiseria*.

С одной стороны, хор в указанных сценах (интродукциях и финалах) выступает в своей типичной функции «расширения сценического декора в музыке»[454], «декоративной, вспомогательной, музыкально нейтральной функции аналогичной сценической декорации»[455]. С другой стороны, именно в этих сценах хор непосредственно вовлечен во все события и является «гласом народа», выражающего идеалы общества и его мораль: хор «наблюдает и одобрительно или пренебрежительно комментирует все, что происходит»[456]. В этих ключевых для драматургии опер сценах хор, как флюгер, изменяет свое отношение к главной героине (как и положено быть общественному мнению): чаще всего, в интродукциях хор выступает «на стороне» героини, восхваляя ее добродетели, достоинства и чистоту; в центральном финале – с презрением осуждает ее проступок, в финале оперы – сочувствует ее страданиям и переживаниям, а после счастливого разрешения конфликта ликует вместе с ней. Возможно, что хор в операх *semiseria* не только репрезентировал общественное мнение, но и способствовал формированию зрительского отношения к разворачивающемуся действию. Таким образом, хор в операх *semiseria* выступал в функции резонера.

2.3 Сюжетные мотивы и ситуации

В операх *semiseria* можно выделить комплексы устойчивых мотивов и связанных с ними ситуаций.

---

453 См.: Jacobshagen A. Opera semiseria. P. 207-210.
454 Dahlhaus C. 19-th century music. P. 66.
455 Gossett Ph. Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera // Cambridge Opera Journal. Vol. 2, No. 1. 1990. P. 44.
456 Keris Nine Bellini - La Sonnambula [electronic source] // operajournal.blogspot.ru. 2011. Available at: http://operajournal.blogspot.ru/2011/11/bellini-la-sonnambula.html?m=0

А) ***Угнетение добродетели.*** Этот комплекс мотивов и ситуаций, уходящий корнями к литературе и театру XVIII века[457], был характерным и для ранних образцов жанра, присутствие же его в либретто 1820-30-х годов является, по-видимому, обязательным. Связанные с угнетением добродетели мотивы и ситуации обычно функционируют в сюжетах на стадии завязки конфликта и в перипетиях (развитии действия).

Наиболее частым мотивом этого комплекса становится мотив *принуждения к браку*. Он обнаруживается во всех рассматриваемых нами операх *semiseria*, в центре которых – любовный конфликт (исключение из этой группы составляет лишь «Сомнамбула»), а также в «Цыганке» и «Торквато Тассо».

Мотивы *клеветы, оскорбления (унижения) чести и добродетели*, присутствуют в операх с семейным конфликтом («Франческа ди Фуа», «Линда ди Шамуни», «Эмилия Ливерпульская»), а также в «Сомнамбуле». Отчасти этот мотив выражен и в «Безумном на острове Сан-Доминго»: «португальская дева» Элеонора была уличена в измене (не в мнимой, как в «Сомнамбуле»), но, благодаря своему добродетельному и целомудренному поведению, в итоге прощена мужем.

С комплексом угнетения добродетели связаны ситуации *тюремного заточения*. Например, в операх «Торквато Тассо» и «Франческа ди Фуа» в тюремному заточению подвергаются главные герои: герцог д'Эсте заключает Торквато в темнице как душевно больного, ревнивый граф заточил свою жену Франческу в замке и никуда ее не выпускает. В «Кьяре и Серафине» корыстный Дон Фернандо бросил в подземелье Кьяру, а вместе с ней и богатого крестьянина Дона Мескино с его возлюбленной Лизеттой. В «Цыганке» в тюрьме заключен Дон Себастьяно – дядя молодого Антонио Альвареса (и отец цыганки Аргиллы), за которого хочет выдать замуж Инес ее отец. Пленение Дона Себастьяно, по расчетам коварного Дона Рануччио, должно гарантировать лояльность Антонио и его помощь в убийстве герцога. В «Алине, королеве Голконды» Сеид, страстно

457 Сочинения А. Ф. Прево, драматургия, см. о мотивах угнетения добродетели в гл.1.

желающий жениться на королеве Голконды, но получив отказ, заключает в тюрьму ее саму – Алину.

Тюремному заточению родственны ситуации *похищения*, хотя они и не всегда сюжетно связаны. Например, в опере «Адельсон и Сальвини» никого не заключают в темнице, однако, в финале оперы полковник Страли похищает Нелли, которую спасает Сальвини. Или в «Франческе ди Фуа» заточенную в замке Франческу похищает герцог, чтобы привести ее ко двору короля. В «Джанни из Калэ» Метильду и ее сына, похищенных коварным Роджьеро, вызволяет из беды помощник Джанни – Рустано.

Б) «*Чудесное» спасение*. Как известно, одним из основных параметров либретто опер *semiseria* является финал в традиции *lieto fine*. Отметим, что логика развития действия в сюжетах опер *semiseria* направлена к трагической развязке, счастливый же конец часто предстает неожиданным и даже невероятным и оказывается возможным только благодаря ситуациям «чудесного» спасения.

Так, в качестве «чудесного» спасения может выступить *случай*. Вспомним либретто «Сомнамбулы», в финале которого внезапно появляется сомнамбула Амина, говорящая в бреду об Эльвино и своей чистой любви к нему, и таким образом случайно выясняется о невинности Амины. В «Линде ди Шамуни» Линда приходит в себя, также случайно, услышав вновь признание Карло. В финальной сцене «супружеской дуэли» в либретто «Безумного на острове Сан-Доминго» трагедию удается предотвратить опять же благодаря случаю: к месту дуэли, находящемуся во мраке и темноте, приходят островитяне с факелами, и свет от них попадает на Элеонору, которая направила дуло пистолета на себя. В этот момент Кардению как раз и понимает, как сильно Элонора его любит, что даже готова убить себя, и прощает ее.

Наиболее часто «чудесное» спасение реализуется *действиями персонажей* (главных и второстепенных). К примеру, в либретто «Адельсона и Сальвини» героическим «спасителем» выступает Сальвини, который останавливает Страли и освобождает похищенную им Нелли, тем самым искупая вину перед своим другом

Адельсоном. Вспомним здесь и либретто опер «Цыганка» (Фернандо, возлюбленный Инес, спасает своего брата от неминуемой смерти, что помогает разоблачить Дона Рануччио), «Алина» (Вольмар с армией французов спасает Алину и ее царство от узурпатора Сеида), «Эмилия» (Эмилия останавливает дуэль между своими отцом и мужем). В операх «Джанни из Калэ» и «Кьяра и Серафина» к счастливой развязке приводят действия второстепенных персонажей – Рустано, друга Джанни, посвященного в тайну его жены, и пирата Пикаро соответственно. Рустано освобождает похищенных Роджьеро Метильду и ее сына, а Пикаро спасает из заточения Кьяру, Дона Мескино и Лизетту. В «Франческе ди Фуа» конфузную ситуацию с турниром в честь мнимой иностранной баронессы (на самом деле графини), за победу в котором королем назначена награда – женитьба на ней, разрешает сам же ее зачинщик – король, отчитывая графа и примиряя супругов. Чудесное спасение есть и в либретто «Торквато Тассо», в финале которого Торквато освобождают из заточения рыцари двора Альфонсо II в момент наивысшей славы поэта – коронации на Капитолийском холме. Однако *lieto fine* здесь условно: Торквато узнает о смерти его возлюбленной Элеоноры. Таким образом, традиционное соединение возлюбленных в финале здесь отсутствует.

В) *Тайна*. Напомним, что трактовка *тайны* как одного из двигателей сюжета укрепилась в конце XVIII века во французском бульварном театре, в частности, в мелодрамах.

Тайна в либретто опер *semiseria*, как и в мелодрамах, может быть выражена двумя способами: тайна, неизвестная ни зрителю, ни персонажам («тайна полная» по С. Балухатому), и тайна, известная только зрителю («тайна для персонажей» по С. Балухатому). С помощью первого способа, который редко используется в либретто опер *semiseria*, достигается эффект полной неожиданности. Например, лишь в финале «Цыганки» раскрываются сразу две тайны: тайна происхождения цыганки Аргиллы и тайна хранящего инкогнито все действие Фернандо. На самом деле Аргилла – похищенная в детстве дочь Дона Себастьяно, которую он узнает по

семейному медальону. Фернандо же, спасающий в финале герцога Альзираса от смерти, оказывается его некогда ненавистным братом.

Чаще всего в сюжетах опер *semiseria* представлена «тайна для персонажей». С. Балухатый, описывая действие этого типа в сюжетах мелодрам, поясняет, что «в этом случае динамика композиции строится на раскрытии положений, препятствующих "легкой" разгадке персонажами истинных отношений, на приближении к разгадке и на новом отдалении от нее, на торможении загадки, на игре с "роковыми недоразумениями"»[458]. Таким образом зритель становится активным, он как бы является соучастником совершающемуся на сцене и «заинтересован в "благополучном" для персонажа исходе тайны»[459]. То же действие «тайны для персонажей» наблюдается и в сюжетах опер *semiseria*, многие из которых, как известно, близки мелодрамам или основываются на них. Например, в «Сомнамбуле» зритель становится свидетелем ночного сомнамбулического передвижения Амины, перед ним одновременно раскрывается и тайна призрака, беспокоящего деревенских жителей по ночам, и невинность Амины, которую все остальные обвиняют в измене и бесчестье. Однако для зрителя и секрет призрака, и невинность Амины были раскрыты еще в финале I действия, в то время, как «роковые недоразумения» отдалили раскрытие истинного положения Амины для всех персонажей, кроме Родольфо, до финала оперы.

Количество примеров можно увеличить. Так, в «Джанни из Калэ» о том, что Метильда является на самом деле дочерью короля знает только Рустано, друг и помощник ее мужа, моряка Джанни. В «Линде ди Шамуни» виконт де Сирваль скрывается под личиной художника Карло. В «Алине» прибывших в Голконду Вольмара и Белфьоре испытывают в верности Алина и Фьорина, маскируясь в толпе рабов или устраивая встречи. Узнавание в девушках своих бывших возлюбленных оказывается настоящим шоком для Вольмара и его друга Белфьоре в финале оперы.

458 Балухатый С. Поэтика мелодрамы. С. 49.
459 Там же.

Г) ***Сентиментальные мотивы.***

Сентиментальные мотивы находят отражение в ситуациях трогательных встреч родственников и свиданий возлюбленных. Особое положение среди таких ситуаций занимают сцены встреч отцов и дочерей после долгой разлуки[460]. Вспомним, к примеру, встречу Эмилии и ее отца Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» и встречу Линды и Антонио в «Линде ди Шамуни». В обоих случаях героини чувствуют свою вину перед отцом: после побега Эмилии с возлюбленным ее мать, не вынеся горя, умерла, а отец отправился на поиски соблазнителя и пропал; Линда, живущая в роскоши в парижском доме виконта ди Сирваля, неожиданно встречает отца – страдающего нищего старика, и эта перемена в Антонио приводит ее в отчаяние. Однако заканчиваются эти сцены по-разному. Клаудио прощает Эмилию, и они радуются своему воссоединению, а Антонио, узнав истинное положение дочери в доме виконта, в гневе проклинает свою дочь.

Интересный вариант сентиментальной встречи отца и дочери представлен в опере «Кьяра и Серафина». Под видом Альваро, отца Кьяры и Серафины вернувшегося из алжирского плена, скрывается Пикаро – пират и старый слуга могущественного Дона Фернандо. По замыслу Дона Фернандо, Пикаро в образе Альваро должен уговорить Серафину отложить свадьбу с Рамиро. Пикаро прекрасно справляется со своей ролью, радушно встречая «свою дочь» Серафину, счастливая же Серафина радуется, что она теперь не сирота, и готова выполнить любое пожелание лже-отца.

Общими для сцен встреч отцов и дочерей (и даже для упомянутой выше встречи лже-отца и дочери) являются патетические возгласы («*mia figlia!*»; «*mio padre!*»; «*Ciel!*» и т. п.), обрывы фраз (Линда: «*Oh! mio padre... in qual momento / Lo rivedo... in quale stato! / Triste! povero, curvato, / Mi fa gemere e tremar*»[461]; Клаудио:

460 Наиболее подробно встречи оперных отцов и дочерей и особенности музыкального воплощения их отношений описаны в статье: Поспелова А. Отцы и дочери в итальянских операх *semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) // Научный вестник московской консерватории. 2015, №3 (22). С. 143-159.

461 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. Milano: Dall'i R. Stabilimento Naz. Privileg. Di Giovanni Ricordi, 1843. P. 31. (Пер. с ит.: «О, мой отец... В какой момент / вижу его... и в каком состоянии! /

«*Al suo pianto... a quei tormenti / Mi si desta in sen pietà!*»[462]), волнение и трепет (Линда: «*Mi fa gemere e tremar*») – приемы, типичные для сентименталистской литературы, которые принято рассматривать как проявление чувствительности. Этот же комплекс средств присутствует и в другом варианте встречи родственников – мужа и жены. Такие сцены есть, к примеру, в «Джанни из Калэ» (II, 5), «Безумном на острове Сан-Доминго» (II, 3), «Франческе ди Фуа» (I).

Свидания возлюбленных, в которых также сконцентрированы сентиментальные мотивы, являются типичными ситуациями в сюжетах опер *semiseria*. В этих лирических сценах герои заверяют друг друга в бесконечной любви (к примеру, Амина и Эльвино, Элеонора и Торквато) или мечтают о счастливом супружеском будущем (Линда и Карло, Дон Рамиро и Серафина). Естественно, счастливые влюбленные в этих сценах пытаются выразить друг другу свои чувства, которые их переполняют: «*Quel dover celar nel core / Un sì forte e dolce affetto, / Lungi star dal caro oggetto / De' più teneri desir*»[463] (строки из дуэта Линды и Карло, I, 4). В дуэте Инес и Фернандо из «Цыганки» (II, 2) возлюбленные взывают даже к самим чувствам: «*Affetti! ah, voi, che a gara / Quest'anima straziate, / L'istante non turbate / Di un rapido piacer!*»[464.]

Сентиментальные мотивы лежат и в основе сцен *безумия* в сюжетах опер *semiseria*. Как уже отмечалось, начиная с «Нины», сцены безумия (или похожих психических состояний: лунатизма, меланхолии, граничащей с депрессией) трактовались либреттистами и композиторами как возможность подчеркнуть и усилить *sensibilité* героя. Несомненно, сцены безумия героев от любви или от горя включались в либретто опер для создания мелодраматического эффекта.

Кроме известных примеров этих ситуаций из «Сомнамбулы», «Линды» и «Безумного на острове Сан-Доминго», назовем еще сцену безумия Торквато в

Печальный, бедный, согбенный, / Это заставляет меня плакать и страдать»).

462 Donizetti G. Emilia di Liverpool. Dramma semi-serio per musica. Napoli: Dalla tipografia Flautina, 1824. P. 34. (Пер. с ит.: «Ее рыдания... Ее страдания / Жалость пробуждают в моей груди!»).

463 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. P. 15. (Пер. с ит. Е. Матусовской: «Как душа к тебе стремится, как страдает и томится, жаждет счастьем насладиться и восторг любви познать!»)

464 Tottola A. L., Donizetti G. La zingara. Dramma per musica. Napoli: dalla tipografia orsiniana, 1822. P. 40. (Пер. с ит.: «Ах! Чувства! Вы, что / Разрываете душу на части, / Не омрачите этот момент / Стремительного наслаждения!»).

«Торквато Тассо» (II,8), попытку самоубийства Сальвини из «Адельсона и Сальвини» (II,6), начальную сцену из «Эмилии Ливерпульской», в которой крестьяне встречают подавленную горем Эмилию и говорят друг другу о ее депрессивном состоянии, явно контрастирующим со свежим и ясным утром.

Подчеркнем, что в сценах безумия (помешательства, лунатизма) из этих опер герои представлены трогательными и жалкими, зритель им скорее сопереживает и сочувствует, а не ужасается. Такому восприятию способствует, к примеру, сострадание этим героям персонажей, наблюдающих необычное поведение безумцев. Так, крестьяне при виде сомнамбулы Амины сначала волнуются за нее, боясь, что она может упасть и разбиться («*Scende.../ Bontà divina, Guida l'errante pie'! / Trema... vacilla... / Ahimè!... / Coraggio... è salva!*»[465)], а затем сочувствуют ее горю («*Tenero cor! / Oh detti! oh amore!*»[466]). В сцене безумия Линды свидетелем ее состояния становится Пьеротто: он поначалу недоумевает, что с ней происходит («*Che far? che dire?*»[467)], а затем осознает, что она сошла с ума («*Triste vittima d'amore, / La ragione, oh Dio! perdé*»[468)] и сочувствует ей («*Pianger, misera, mi fa. / Che orror! / Il nodo maledica / Il ciel nel suo furor*»[469)]. Отметим, что в похожих фразах выражают свое сочувствие персонажи «Торквато Тассо» в сцене безумия Торквато (восклицания «*Oh, Dio!*», «*Pietà!*»[470] и пр.) и крестьяне, наблюдающие за поведением Эмилии в интродукции «Эмилии Ливерпульской» («*Oh, come è mesta! / Par fuor di sé!*»[471] и т. д.). В «Безумном на острове Сан-Доминго», как подчеркивает Дизи, реакция островитян на печальное состояние Карденио становится вообще постоянной темой оперы: «положение безумца, отраженное глазами других персонажей, вызывает частую демонстрацию сочувственных рыданий»[472].

---

465 Romani F., Bellini V. La Sonnambula: melodramma in due atti. Cuneo: Dalla tipografia di Giuseppe Bay, 1835. P. 37. (Пер. с ит.: «Она спускается. Господи, направь ее шаги! Она дрожит... колеблется... ах! Спасена!». (Беллини В. Сомнамбула // Ред.-сост. Т. Белова. М.: ГАБТ, 2013. С. 108)).

466 Ibid. P. 38. (Пер. с ит.: «Нежное сердце! Какие слова! Какая любовь!». (Беллини В. Сомнамбула // Ред.-сост. Т. Белова. С. 109)).

467 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. P. 34. (Пер. с ит.: «Что делать? Что сказать?»)

468 Ibid. (Пер. с ит.: «Печальная жертва любви, она лишилась рассудка, о Боже!»).

469 Ibid. P. 34-35. (Пер. с ит.: «Бедная, заставляет меня плакать!», «Какой ужас! Злой рок! Небо в ярости».)

470 Ferretti J., Donizetti G. Torquato Tasso. Melodramma in due atti. Milano, Coi tipi di Francesco Lucca, 1831. P. 42.

471 Donizetti G. Emilia di Liverpool. Dramma semi-serio per musica. P. 6. (Пер. с ит.: «О, как печальна она! И кажется, вне себя от горя»).

472 Deasy M. Local Color: Donizetti's *Il furioso* in Naples. P. 5.

Сами же герои в эти моменты вспоминают самые важные события их жизни (женитьба, обручение, обещание вечной любви и верности), наяву представляют себе своих возлюбленных, а затем со страданием осознают невозможность вернуться к прежнему счастью. Так, Амина в финальной сцене оперы во сне мечтает снова увидеть Эльвино, вспоминает о подаренных им кольце и цветах, «нежном знаке вечной любви», и со слезами обращается к Богу, прощая Эльвино. Линда в «большой сцене безумия» в финале II акта сначала воображает себе Карло и встречу с ним, говорит о его обещании, данном еще в Шамуни, жениться на ней и ее радостное ожидание этого дня, а потом со страданием вспоминает о сопернице и об отце, проклявшем ее.

Кардениo на протяжении почти всей оперы (за исключением последних сцен) пребывает в состоянии безумия и мысли его кружатся вокруг Элеоноры, прекрасной молодой португальской девушки, ради которой он пошел против воли отца, женился на ней и был бесчестно обманут. Он постоянно о ней говорит (о ее красоте, измене) и думает, что она находится где-то рядом.

Однако в отличие от Амины и Линды, настроение безумного Кардениo постоянно меняется: от меланхоличного состояния (романс Кардениo, I,3) до гнева и злости и снова к меланхолии, и даже религиозному смирению (дуэт Кардениo и Кайдама, I, 7). То же можно отметить и в сцене безумия Торквато Тассо, который в приступе хватает меч и готов убить Элеонору. В «Торквато Тассо» такое поведение Торквато рождает трагический эффект: его заключают в тюрьму, все персонажи, хоть и шокированы, но сочувствуют поэту. Однако в «Безумном на острове Сан-Доминго» резкие перемены в настроении Кардениo создают скорее комический эффект, так как «жертвой» этих резких смен становится Кайдама (дуэт Кардениo и Кайдама, I, 7), которого Кардениo то внезапно хватает за руку, то в молитвенной позе умоляет его о пощаде, то кидает ему вслед камень. Реакция Кайдама на приставания Кардениo типична для комического персонажа: испуг с заиканием, желание и невозможность поскорее сбежать от безумца.

Речь героев-безумцев в их сценах сбивчива, они часто повторяют одни и те же фразы, их взгляд остановлен или направлен к небесам, при этом они нередко взывают к Богу. Текст либретто в этих сценах изобилует многоточиями, восклицательными знаками, междометиями и курсивами. Интересно, что один из современных Доницетти критиков охарактеризовал словарь либретто «Безумного на острове Сан-Доминго» как «ограниченный слезами, вздохами, бредом, стонами и отчаянием» и отметил, что лучшим названием для оперы было бы «Безумный на острове Плача» («*Il furioso all'isola di pianto*»)[473].

Само же поведение безумцев и их появление на сцене сопровождается в либретто рядом текстовых ремарок – сценических указаний артистам. Так, например, Линда в финале II действия перед сценой безумия «стоит неподвижно, успокаивается, думая про себя, можно увидеть изменение ее психики»[474]. В середине III действия, когда Линда вместе с Пьеротто возвращается в Шамуни, она «после каждого шага останавливается, склоняет голову, всегда следуя за музыкой [шарманки Пьеротто], спускается с холма. Как только они достигают деревни, музыка Пьеротто прекращается, и Линда, в изнеможении, падает на одну из скамеек»[475].

Таким образом в сценах безумия и речах героев задействованы типичные приемы, которые широко применялись в сентименталистской литературе для создания портрета чувствительного героя и стали явными сентименталистскими «штампами».

Д) Религиозные мотивы. Религиозные мотивы получили распространение в сюжетах западноевропейских опер уже в начале XIX века. Они нашли отражение в различных церковных сценах (часто связанных с католической сферой): хорах монахов, процессий паломников, шествий верующих, молитвах и других ситуациях[476]. Такие сцены выполняли в драматургии опер ряд функций. Они

473 Цит. по: Deasy M. Local Color: Donizetti's *Il furioso* in Naples. P. 6.
474 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. P. 33.
475 Ibid. P. 43.
476 см. список подобных церковных сцен и их описание в статье К. В. Нимеллера: Niemöller K. W. Die Kirliche Szene // Die *Couleur locale* in der Oper des 19. Jahrhunderts / hrsg. von H. Becker. Regensburg: Bosse, 1976. S. 341-370.

«служили местом действия для наиболее значимых событий оперы, средством акцентуации важных драматургических конфликтов»[477], а также «составляли резкий контраст эпизодам веселой светской жизни, сценам заговора или бандитского разгула»[478].

Религиозные мотивы присутствуют и в ряде опер *semiseria* Беллини и Доницетти. Чаще всего они обнаруживаются в массовых хоровых сценах. Наиболее ярким примером их проявления может служить финальная сцена I акта из оперы «Линда ди Шамуни». В ней группа савояров (среди которых и Линда), уезжающая на заработки в Париж, в торжественной молитве просит защиты и милости, а их родственники благославляют их в далекий путь:

Padri e Madri	**Крестьяне**
O tu che regoli gli umani eventi,	О, ты, земли и неба вседержитель,
Speme de’ miseri, degl’innocenti,	Несчастных и невинных покровитель
Su questi vigila con fausto ciglio,	На нас взгляни ты милосердным оком
Ah tu difendili d’ogni periglio,	И сохрани нас в странствии далеком,
Nella tua grazia onnipossente,	В опасностях заступник и хранитель,
O Dio clemente, serbali ognor.	О, милосердный, нам ты будь.
Figli	**Юноши**
O tu che regoli gli umani eventi,	О, ты, земли и неба вседержитель,
Speme de’ miseri, degl’innocenti,	Несчастных и невинных покровитель
Su noi tu vigila con fausto ciglio,	На них взгляни ты милосердным оком
Ah tu difendici d’ogni periglio,	И сохрани их в странствии далеком,
Nella tua grazia onnipossente,	В опасностях заступник и хранитель,
O Dio clemente, serbaci ognor.	О, милосердный, им ты будь.
Padri e Madri	**Крестьяне**
È forza, piangere, figli! o dolore!	Как удержать нам вздохи, слезы наши?
Sovvienti... abbracciami... mi scoppia il core.	Обниметесь ещё в последний раз.
Figli	**Юноши**
È forza, piangere, padre! madre! o dolore!	Как удержать нам вздохи, слезы наши?
Sovvienti... abbracciami... mi scoppia il core.	Обниметесь ещё в последний раз.
Prefetto	**Префект**
Si cessi il piangere... fiducia in Dio.	Довольно слёз! На Бога упованье.
Madri	**Крестьяне**
Forti mostriamoci... oh figli, addio!	Довольно плакать! С Богом! До свиданья!
Figli	**Юноши**
Forti mostriamoci... oh madre, addio![479]	Довольно плакать! С Богом! До свиданья![480]

477 Шигаева Е. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв). С. 89.
478 Там же.
479 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. P. 20.
480 Пер. с ит.: Доницетти: «Линда ди Шамуни» [электронный ресурс] // Оперные либретто. Режим доступа: http://libretto-opera.narod.ru/Index.htm#_%D0%94

Однако большей частью религиозные мотивы представлены в текстах либретто опер *semiseria* опосредованно, в сценах, напрямую несвязанных с церковными культами. Например, в начальной сцене «Эмилии Ливерпульской» крестьяне-бедняки собираются у обители, чтобы получить подарки от Эмилии. Они радуются прекрасному дню и благодеяниям Эмилии и просят «величайшего создателя всего вокруг» («*L'autor sommo d'ogni*») облегчить ее страдания. Опера «Линда ди Шамуни» открывается хором крестьян, под бой колоколов спешащих на утреннюю молитву в церковь. В заключительной сцене «Сомнамбулы», когда Амина и Эльвино воссоединились, все славят невинную девушку и скорее зовут всех в церковь, где у подножья алтаря Амина обретет свое счастье.

Кроме того, религиозные мотивы прослеживаются в текстовых ремарках либретто и характеристиках места действия. Например, в начале первой сцены в либретто «Эмилии» указано: «Альпийская гора: слева на вершине холма находится *скит*, который прилегает к *храму* готической архитектуры; внизу различные *кипарисы*; в отдалении – жилища крестьян»[481]. Схожее описание имеет место действия в I акте «Линды ди Шамуни»: «Рассвет; солнце постепенно освещает сцену. Интерьер деревенского дома. <...> На заднике изображена живописная картина савойских гор и часть деревни. На вершине *церковь*»[482]. Небольшой храм фигурирует и в характеристике места действия всех актов в «Адельсоне и Сальвини». «Прекрасный парк с милыми цветочными клумбами. Справа – замок, слева – *небольшой храм*, позади – лес»[483] – гласит сценическое указание в начале I акта этой оперы. Кратким примечанием «Сад *с небольшим храмом*»[484] обозначено и место действия во II акте оперы «Джанни из Калэ» Доницетти.

Все эти ремарки получали и свое визуальное воплощение на сцене, о чем свидетельствуют иллюстрации декораций первых и последующих спектаклей этих

481 Donizetti G. Emilia di Liverpool. Dramma semi-serio per musica. P. 5.
482 Rossi G., Donizetti G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti. P. 7
483 Vincenzo (Salvatore Carmelo Francesco) Bellini (1801-1835): Adelson e Salvini [electronic source] // Italian Opera: la ricerca musicale in Italia. Available at: http://www.italianopera.org/libretti/l218616.htm
484 Gherardini G., Donizetti G. Gianni da Calais. Melodramma semiserio in tre atti. Milano: per Antonio Fontana, 1830. P. 23.

опер и другие документы. Например, в иллюстрациях декораций А. Санквирико к премьере «Сомнамбулы» Беллини идиллический горный пейзаж был дополнен изображением церкви, хотя в описании места действия церковь на сцене не упоминалась. В сценическом руководстве, составленном Л. Пальянти для французской адаптации «Линды ди Шамуни», фигурирует «небольшой каменный фонтан с маленькой статуей Девы Марии в углублении»[485], которой крестьяне кланяются до начала упомянутого выше первого хора.

Рисунок 3.1 -- Сцена из оперы "Сомнамбула" В. Беллини, худ. А. Санквирико

Alessandro Sanquirico (1771-1849): *La sonnambula* di Bellini (Milano, 1831).
Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Заметим, что речи положительных персонажей наполнены словами и фразами, подчеркивающими религиозность героев. Среди самых распространенных: «*Oh Dio!*» или «*Gran Dio*», а также «*ciel*» в различных словосочетаниях и выражениях («*il ciel lo voglia*», «*giuro al ciel*»[486] и др.).

485 Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 108.
486 Пер. с ит.: «По велению небес», «Клянусь небом».

Таким образом в сюжетах опер *semiseria* ситуации, в которых представлены религиозные мотивы, не выполняют функцию музыкально-драматического контраста или места действия для наиболее значимых событий (как это было в большинстве опер других жанров), а скорее служат фоном для разворачивающихся событий. Собственно церковные религиозные сцены есть лишь в «Линде», в остальных же операх религиозные мотивы рассредоточены по всему тексту и участвуют в создании особой атмосферы религиозности в операх. Так, например, Ф. Деграда в своей статье о «Сомнамбуле» определил тон музыки оперы как религиозный. Он пишет: «Выразительный тон музыки "Сомнамбулы" правильнее назвать религиозным: религия чувства, любви, братской и сочувствующей общности духа с миром человека и природы. Религия ценностей, представленная с той же самой горечью и пронзительной тоской, что и жизнь и сущность высокой поэзии Леопарди»[487].

2.4 Couleur locale

Характеристика места действия была важнейшим компонентом либретто опер *semiseria* с момента рождения и формирования жанра. Внимание либреттистов к месту действия было обусловлено, главным образом, требованием «местного колорита», ставшего важнейшей художественно-эстетической категорией оперного искусства XIX века. Кроме того, акцент на месте действия в операх *semiseria*, по мысли А. Якобсхагена, проистекал «из стремления либреттистов сохранить сочувствие публики к изображенному на сцене страстному конфликту и благодаря их все возрастающему вниманию путем введения в постановку элемента сенсации»[488]. Сама же сценография (ее продуманность, экзотичность локуса, необычные детали) стала существенным фактором в достижении успеха опер у публики. Характеристика места действия опер *semiseria* традиционно получала выражение в сценических ремарках либретто (а в самих спектаклях,

487 Degrada F. Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula» // Vincenzo Bellini. La Sonnambula. Bari: Teatro Petruzelli, 2013. P. 29.

488 Jacobshagen A. Opera semiseria // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. S. 703.

соответственно, в декорациях и костюмах) и текстах хоровых сцен, именах и внешнем виде персонажей.

Напомним, что в 1800-1810-х годах в качестве места действия главенствовала мрачная готика: подземелья, заброшенные замки, сумасшедшие дома и т. д. К середине 1820-х годов мода на «черный романтизм» в оперных либретто прошла, и готический антураж в операх *semiseria* сменился разными экзотическими местами. Даже бегло взглянув на либретто опер *semiseria* Беллини и Доницетти, можно оценить насколько широким был охват географических точек, служивших местами действия[489]:

Таблица 3.4 – Характеристики места действия в операх semiseria В. Беллини и Г. Доницетти

Название оперы (на рус. яз.)	**Композитор/либреттист/дата и место премьеры**	**Место действия**
Цыганка	Г. Доницетти/А.Л. Тоттола/12 мая 1822 г., Неаполь	Город в Андалусии
Кьяра и Серафина, или Пират	Г. Доницетти/ Ф.Романи/ 26 октября 1822 г., Милан	Остров Майорка
Эмилия Ливерпульская	Г. Доницетти/?/28 июля 1824, Неаполь	Горная долина недалеко от Лондона
Адельсон и Сальвини	В. Беллини/ А. Л. Тоттола/ 12 февраля 1825 г., Неаполь	Ирландия
Ливерпульская обитель	Г. Доницетти/ Дж. Чеккерини/ 8 марта 1828 г., Неаполь	Обитель в Ливерпуле (Liwerpool [sic!]), расположенная на вершине горы недалеко от Лондона
Алина, королева Голконды	Г. Доницетти/ Ф. Романи/ 12 мая 1828 г., Генуя	Голконда
Джанни из Калэ	Г. Доницетти/ Д. Жиралдони/ 2 августа 1828 г., Неаполь	Португалия
Сомнамбула	В. Беллини/ Ф. Романи/ 6 марта 1831 г., Милан	Швейцарская деревня

489 В таблице указаны две версии «Эмилии»: версия 1824 года и 1828 года. Как известно, при подготовке второй версии оперы Г. Доницетти работал вместе с либреттистом Дж. Чеккерини. Либретто подверглось тщательной переработке, однако, большая часть текста была сохранена. Изменения коснулись структуры действий, имен действующих персонажей и некоторых текстовых ремарок, включающих характеристики места действия.

Название оперы (на рус. яз.)	**Композитор/либреттист/дата и место премьеры**	**Место действия**
Франческа ди Фуа	Г. Доницетти/ Д. Жиралдони/ 30 мая 1831 г., Неаполь	Франция
Безумный на острове Сан-Доминго	Г. Доницетти/ Я. Ферретти/ 1 января 1833 г., Рим	Остров Сан-Доминго
Торквато Тассо	Г. Доницетти/ Я. Ферретти/ 9 сентября 1833 г., Рим	Северная Италия
Линда ди Шамуни	Г. Доницетти/ Г. Росси/ 19 мая 1842 г., Вена	Савойская деревня Шамуни

Как видно из приведенной таблицы, в качестве мест действия в операх *semiseria* Беллини и Доницетти чаще всего выступали страны иберийского полуострова, Великобритании (как дань моде, захватившей и трагические оперы), необычные экзотические локусы (остров Сан-Доминго, султанат Голконда в Центральной Индии), а также альпийские деревни.

По меткому выражению Э. Сеничи, персонажи опер *semiseria* «передвигаются не только дальше, но и выше: вверх в горы, чаще всего в Альпы»[490]. Действительно, к середине 20-х годов XIX века излюбленным местом действия в либретто опер *semiseria* стала сельская местность у подножья гор (и часто – Альп). В социальном и моральном мире героев, представленных на фоне альпийской деревни, особенно подчеркивались сила семьи, семейные ценности и добродетели в противовес развращенности и коварству мира героев высших классов, которые и вносили конфликт в этот идиллический мир.

Заметим, что введение такого локуса имело, по-видимому, особую значимость для либреттистов и композиторов. Так, выбор альпийской местности не всегда был обусловлен литературным первоисточником. Наиболее известным примером такого подхода может служить история создания либретто «Сомнамбулы», основанного на либретто Э. Скриба к балету-пантомиме Л.-Ж.-Ф. Герольда «Сомнамбула, или Приезд нового помещика» (1827), действие которого происходит в Провансе. Романи и Беллини изменили место действия в либретто

490 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 158.

своей оперы и перенесли его в безымянную швейцарскую деревню, находящуюся у подножья гор.

Более того, горный пейзаж появляется даже в тех операх *semiseria*, действие которых происходит принципиально не в альпийской местности, например, в «Эмилии Ливерпульской» или в «Алине, королеве Голконды». Тем не менее, и в окрестностях Лондона и в индийской Голконде, а также на острове Сан-Доминго по воле либреттистов «вырастают» альпийские горы и холмы, высокие скалы. В подтверждение этой мысли перечислим характерные ремарки в либретто этих опер Доницетти.

В характеристике места действия «Эмилии Ливерпульской» фигурирует «альпийская гора» («*montagna alpestre*»), имеющая необычное местоположение – недалеко от Лондона[491]. Сами же ремарки вольно объединяют различные признаки местного колорита (см. описание выше в разделе «Религиозные мотивы»).

В середине II акта оперы «Алина, королева Голконды» главная героиня Алина и ее служанка Фьорина, будучи неузнанными своими возлюбленными Вольмаром и Бельфьоре, решают проверить их верность. Для этого девушки воссоздают сады в Провансе, где Алина и Вольмар впервые встретились, после всего объясняя им такую метаморфозу местности грезой под действием сонного напитка. В описании этой сцены указываются важные детали: «Декорации представляют *деревню в Провансе*. <...> Необходимыми элементами являются *роща, мост,* пересекающий небольшой *поток*, и *приятные холмы* вдалеке»[492].

---

491 Интересна история появления «альпийского ландшафта» недалеко от Лондона в обеих версиях «Эмилии» Доницетти: согласно двум либретто и вопреки реальной географии британский Ливерпуль окружен горами и расположен в нескольких милях от Лондона. Как удалось установить Дж. Коммонсу, причина такой необычной локации Ливерпуля кроется в следующем: окруженный горами Ливерпуль является результатом «эволюции» вымышленного топонима «Лаверпо» из источников либретто оперы – итальянских переводов С. Скатицци и Б. Бенинказы пьесы немецкого драматурга А. фон Коцебу «Эмилия, или Благословение отца» (немецкий оригинал пьесы не сохранился), а также анонимное либретто к опере Витторио Тренто «Эмилия ди Лаверпо» («Emilia di Laverpaut», Неаполь, 1817). Связь с настоящим Ливерпулем, по-видимому, случайна и обусловлена созвучным произношением с Лаверпо. Англия же как место действия появилась в этом либретто из-за имени одного из персонажей перевода Скатицци – полковника Виллерса (Villers), возлюбленного Эмилии, (во второй версии оперы Доницетти – полковник Вилларс (Villars)), по написанию и произношению напоминающего британскую фамилию. Во избежание отождествления с реальным городом (которое все равно возникло и до сих пор существует) топоним Дж. Чеккерини выделен другим написанием (Liwerpool). Commons J. Donizetti and The Two Emilias // Donizetti. Emilia di Liverpool. P. 24-31.

492 Romani F., Donizetti G. Alina regina del Golgonda. Melodramma in due atti. Napoli: Dalla tipografia all'insegna di Tasso, 1838. P. 33.

Все действие оперы «Безумный на острове Сан-Доминго» происходит на экзотическом острове (существующем в реальности в акватории Карибского моря), который описывается как идиллическое место: «С одной стороны пляж у моря. В другой части густой кустарник, крутые и очень высокие утесы. На берегу ска́лы. В темном небе гремит гром, и сверкает молния. Различные кустарники и деревья, хижины разбросаны тут и там. Неотесанная скамейка перед хижиной»[493].

Как видно, описания горного пейзажа в этих операх представлены исключительно в пасторальном и идиллическом тоне. Связи с образами и настроениями пасторальной поэзии обнаруживаются и в текстах номеров и в ряде других сценических ремарок. Так, например, в тексте первого хорового номера интродукции «Сомнамбулы» крестьяне восхваляют чистоту и добродетель Амины в типично пасторальном духе:

Alessio e Coro:	**Алессио и хор:**
In Elvezia non v'ha rosa	Нет в Швейцарии цветка
Fresca e cara al par d'Amina:	Свежее и прекраснее, чем Амина.
È una stella mattutina,	Как утренняя звезда,
Tutta luce, tutta amor.	Она светится любовью.
Ma pudica, ma ritrosa,	Но она скромна и застенчива
Quanto è vaga, quanto è bella:	Так же, как и красива;
È innocente tortorella,	Подобно невинной голубке,
È l'emblema del candor.	Она само воплощение чистоты
Te felice e avventurato	Ты, малый, счастливей
Più d'un prence e d'un sovrano,	принца, удачливей короля,
Bel garzon, che la sua mano	если сумел завоевать руку Амины!
Sei pur giunto a meritar.	Любовь подарила тебе
Tal tesoro amor t'ha dato	такой алмаз красоты и добродетели,
Di bellezza e di virtude	какого за все богатства мира
Che quant'oro il mondo chiude,	не смог бы купить
Che niun re potria comprar[494].	ни один король![495].

Пасторальный характер текста этого хора дополнен сценическими ремарками о появлении крестьян и их внешнем виде. «Когда поднимается занавес, вдалеке слышатся пасторальная музыка и голоса, выкрикивающие: "Да здравствует

493 Ferretti J., Donizetti G. Il furioso all'isola di San Domingo. Melo-dramma. Palermo: Dalla societa' tipografica, 1834. P. 3.
494 Romani F., Bellini V. La Sonnambula: melodramma in due atti. P. 7.
495 Перевод текста хора: Беллини В. Сомнамбула // Ред.-сост. Т. Белова. С. 83-84.

Амина!" <...> Во время разговора Лизы и Алессио звуки музыки и выкрики становятся громче. Деревенские жители спускаются с холмов в праздничных одеждах с деревенскими музыкальными инструментами и корзинами цветов»[496].

Аналогичные моменты «пасторальной» трактовки текстов можно отметить и в некоторых других номерах оперы, как, например, в дуэте Амины и Эльвино из I акта или хоре крестьян из начала II акта.

Отметим, что в сцене в садах Прованса из «Алины, королевы Голконды» так же, как и в «Сомнамбуле», возникают прямые указания на пасторальность: «Издалека слышится пасторальная музыка. <...> Хор, одетый в крестьян и деревенских девушек с рабочими инструментами и корзинами с фруктами в руках, пересекает мост»[497].

В первой сцене «Линды ди Шамуни» также создается идиллическая атмосфера с тоном религиозности, однако упоминания пасторальных атрибутов или буквальных указаний на пастораль отсутствует:

Interno di una cascina. A destra, verso il fondo, la porta d'una stanza. Una rustica sedia a bracciuoli, vicina. Una panca, qualche sedia. Il prospetto è aperto e da esso scorgesi un sito pittoresco sulla montagna di Savoja e parte del villaggio. Una chiesa sull'alto. L'aurora; il sole va poi gradatamente illuminando la scena.	*Интерьер деревенского дома. Справа рядом с задником дверь в другую комнату. Рядом деревенское кресло. Скамья, несколько стульев. На заднике изображена живописная картина савойских гор и часть деревни. На вершине церковь. Рассвет; солнце постепенно освещает сцену.*
Si odono gli ultimi rintocchi d'una campana e varie voci da opposte parti: si vedono poi uomini, donne, fanciulle avviarsi al tempio, poi Maddalena, indi Antonio.	*Слышатся последние удары колоколов, различные голоса из разных мест: мужчины, женщины и дети спешат в церковь, за ними следуют Маддалена и Антонио.*
Coro	**Хор:**
Presti! al tempio! Delle preci	Скорее! В церковь! Церковные колокола
Die' il segnal la sacra squilla!	Дают сигнал к молитве!
Già del sol omai scintilla	Первые лучи солнца сейчас
Sulle cime il primo raggio,	Блестят на вершине горы,
E or dal ciel fausto	Начнем молить Небеса
Cominciamo ad implorar;	О безопасном путешествии.
La speranza ed il coraggio	Нашу надежду и смелость
Non potranno vacillar.	Нельзя поколебать.

496 Romani F., Bellini V. La Sonnambula: melodramma in due atti. P. 5-6.
497 Romani F., Donizetti G. Alina regina del Golgonda. Melodramma in due atti. P. 34.

Похожая сцена открывает оперу «Эмилия Ливерпульская»: на фоне альпийского пейзажа появляются счастливые крестьяне, ожидающие Эмилию и сочувствующие ее горю:

Coro	**Хор**
Attendiam tranquilli, e cheti,	Ждем тихо и спокойно,
Già risplende in ciel l'aurora:	Рассвет уж небо озарил:
Questo è il punto, questa è l'ora:	На это место, в этот час
La pia donna a noi verrà.	Благочестивая дама придет к нам.
Ci sollevi la sua mano	Пусть ее рука поднимет нас
D'indigenza dalle pene:	Из жесткости бедности:
L'autor sommo d'ogni bene	Великий автор всего вокруг
Il suo duol mitigherà.	Пусть облегчит ее горе.
Candida	**Кандида**
Con i doni consueti	Со своими обычными дарами
Giunge a voi la sventurata:	Приходит к нам несчастная:
Da rimorsi è lacerata,	Ее мучает раскаяние,
Pace, oh Dio! trovar non sa.	о Боже, она не может обрести покой.
Coro	**Хор**
L'autor sommo d'ogni bene	Великий автор всего вокруг
Il suo duol mitigherà[498].	Пусть облегчит ее горе.

Таким образом, альпийский горный пейзаж в либретто опер *semiseria* Беллини и Доницетти был выполнен исключительно в пасторальных красках. По утверждению Э. Сеничи, альпийский ландшафт в операх *semiseria* и его связь с образами и настроениями пасторальной поэзии и музыки являются воплощением на оперной сцене руссоистской концепции Альп как современной Аркадии, представленной в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Осознав, что сельская местность перестала быть для писателей и мыслителей местом спокойствия, тишины, простодушия и добродетели, Руссо нашел новый *locus amoenos*: «На рубеже XVIII и XIX веков, – пишет Э. Сеничи, – сельская местность утратила по меньшей мере часть своих ассоциаций со спокойствием, невинностью и добродетелью, и эти характеристики передались горной местности, в особенности Альпам, которые благодаря их расположению в географическом центре западной Европы, стали горами *par excellence* в современном европейском

498 Donizetti G. Emilia di Liverpool. Dramma semi-serio per musica. P. 5

воображении»[499]. Как указывает исследователь, дискурс об Альпах в XIX веке «основан, с одной стороны, на влиятельной руссоистской концепции Альп как современной Аркадии (особенно в "Новой Элоизе"), и, с другой стороны, недавнем открытии Альп как туристического места[500]»[501].

Действительно, альпийский ландшафт и изображение мирной сельской жизни как символы первозданного общества являются развитием руссоистского культа природы, и именно в романе «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо уделяет этой проблеме центральное внимание. Напомним, что действие романа происходит у подножья Альп, на фоне колоритных швейцарских пейзажей. Само название романа имеет красноречивый подзаголовок: *«Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножья Альп»*. Как пишет М. Разумовская, природа в романе «играет существенную идейно-смысловую и художественную роль. Пейзажи описаны детально и воспринимаются эмоционально: прекрасные швейцарские ландшафты как бы аккомпанируют всему происходящему; жизнь природы сопоставляется с обществом, недаром описание пейзажей Швейцарии контрастирует с картинами парижской жизни»[502].

В «Новой Элоизе», как справедливо замечает Э. Сеничи, «Руссо описывает альпийскую деревню Кларанс как место первозданного – но не примитивного – общества, где на мгновение возникает иллюзия возвращения в первоначальное состояние чистоты»[503]. «Альпы Руссо стали местом социально-экономической географии, где можно было бы поверить в "настоящее" общение человечества и природы, – пишет исследователь. – Здесь была современная Аркадия, и она была ближе к семье, чем Европа раньше считала»[504].

---

499 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 15.

500 Освоение Альп туристами, составление туристических и топографических карт альпийских гор началось более 200 лет назад после первого удачного восхождения на Монблан, совершенного горным проводником Жаком Бальма и врачом Мишелем Паккаром в 1786 году.

501 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 3.

502 Разумовская М. Руссо и руссоизм [электронный ресурс] // Infolio: Университетская электронная библиотека. 2000. Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philol/izlxviii/pred.html

503 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin // 19th-Century Music. P. 150.

504 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 25.

Руссоистские идеи были восприняты еще одним швейцарцем, младшим современником философа – поэтом, художником и графиком Соломоном Гесснером, прославившимся своими прозаическими «Идиллиями». Позднее руссоистская концепция Альп продолжила свое развитие в творчестве французских и итальянских писателей: Ф.-Р. Шатобриана («Опыт о революциях», 1797), У. Фосколо («Последние письма Якопо Ортиса», 1802), Э. де Сенанкура («Оберман, 1804), А. Мандзони («Обрученные, 1827), А. де Ламартина («Жоселен», 1835) и др. Так в европейской культуре создавался и развивался альпийский миф, действительно имеющий много точек соприкосновения с античной темой идеальной Аркадии. И именно на гораздо более старом топосе идеализированной сельской местности, утверждает Э. Сеничи, и была построена эта культурная конструкция современной Аркадии, получившей обличье европейских Альп[505].

К концу XVIII века альпийский ландшафт в качестве места действия появился и в оперных спектаклях. Первыми произведениями такого рода были французские оперы «Вильгельм Телль» А. Гретри (1791) и «Элиза, или путешествие на ледники горы Сен-Бернар» Л. Керубини (1794). Однако в них «ностальгическая идеализация Руссо дала путь более конкретному и менее мифическому восприятию альпийской идиллии»[506]. Таким образом эти оперы не отражают руссоисткую концепцию, а скорее являются репрезентантами общественного интереса, сосредоточившегося вокруг нового модного места, осваиваемого состоятельными туристами.

Пасторальный характер горного пейзажа в духе Руссо был воплощен в оперных произведениях позднее, примерно с конца 1810-х годов и преимущественно в итальянских операх *semiseria*. Парадигматическим произведением в этом плане, по-видимому, стала «Сорока-воровка» Дж. Россини, а наиболее показательными примерами – «Сомнамбула» В. Беллини и «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти. И если пасторальный тон идиллического альпийского

505 Ibid. P. 3-4.
506 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 151.

горного пейзажа был подчеркнут в текстах либретто, то получил ли он музыкальное воплощение? И если получил, то с помощью каких средств он выражен: пасторальной музыки или фольклора горных жителей? На эти вопросы мы постараемся дать ответ в следующем параграфе.

§3 Общие принципы музыкальной поэтики жанра.

Перед описанием общих принципов музыкальной поэтики жанра оперы *semiseria* охарактеризуем кратко этапы работы либреттистов и композиторов над созданием композиции оперы, особенности драматургии и принципы использования музыкальных форм в итальянской опере *primo ottocento*.

Как указывает М. Бегелли, «природа россиниевских опер, а также всех последующих итальянских опер, включая оперы Верди, основывается на драматургической идее *situazioni* (ситуаций)»[507]. Исследователь поясняет, что этот многозначный термин, который «с различными нюансами использовали итальянские оперные либреттисты в своих письмах и их современники-критики в своих работах»[508], не следует путать с сюжетом: *situazioni* – это «наиболее мощные моменты повествования, расставляющие акценты в опере, подобно тому, как отдельные изображения иллюстрируют книгу. Это и есть те самые моменты (по большей части стереотипные и обыденные для жанра в целом), на которых композитор сосредотачивает наибольшее внимание: серенада, молитва, одиночество отверженного, праздник во дворце, застольная песня, гимн, клятва, дуэль, похищение, узнавание, неожиданная встреча, публичное проклятье, самоубийство, дыхание умирающего героя и т. п.»[509].

Каждая *situazione*, подготовленная речитативом, оформлялась в «законченную часть», которая принимала форму арии, дуэта, хора или финала. «Подобные музыкальные фрагменты, к каждому из которых приводят речитативные разделы,

507 Beghelli M. The dramaturgy of the operas // The Cambridge companion to Rossini. P. 88.
508 Ibid.
509 Ibid. P. 88-89.

– пишет М. Бегелли, – назывались композиторами «номерами», так как они нумеровались в возрастающем порядке»[510]. Из этих «номеров» и увертюры и был соткан весь музыкальный материал оперы. В среднем, в двухактной опере в сумме насчитывалось 15 номеров.

Первым этапом работы либреттиста и композитора над оперой было составление *ossatura* или *programma musicale* – начального наброска оперы, плана музыкальных ситуаций. Задачей либреттиста было разделить повествование «на отдельные, ясно различимые драматические моменты, которые должны были стать и одинаково различимыми музыкальными формами»[511]. Как пишет М. Бегелли, «это был процесс непрерывного мыслительного выбора между композиционными традициями и ожиданиями слушателей, а также тем, что предлагала выбранная тема, драматургической же единицей всегда оставался музыкальный номер»[512]. *Ossatura* представляла собой последовательность номеров, сопровождаемых так называемыми *distribuzioni* (букв. распределение, расстановка), которые указывали на участие конкретных персонажей в определенных сценах. Как указывает Д. Кимбелл, *distribuzioni* «служили руководством для импресарио и композитора, помогая им определить объем работы и следовательно статус каждого певца»[513]. Таким образом на составление *programma musicale* влиял экономический фактор, определявший дальнейшую работу труппы и затраты театра.

Типичная *programma musicale*, составленная либреттистом, включала следующую последовательность номеров: интродукция[514], серия каватин главных персонажей, дуэты главных героев (которые рассеивались по всей опере), номера для групп голосов (трио, квартеты, секстеты, с хором или без хора), самый большой и сложный из которых помещался в конце I акта двухактной оперы или в конце II

510 Ibid. P. 89.
511 Ibid. P. 90
512 Ibid. P. 90.
513 Kimbell D. Italian opera. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 414.
514 Интродукциями назывались музыкальные эпизоды с участием хора, которые открывали действие в итальянской опере конца XVIII-XIX века. Интродукция была первым номером оперы, «если следовала после sinfonia (которая обычно не нумеровалась), или вторым номером, если следовала после пронумерованного инструментального эпизода, такого как preludio» (Castelvecchi S. Glossary // Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi. P. XXX).

акта трехактной или четырехактной оперы и назывался центральным финалом. *Programma* второго (третьего, четвертого) акта строилась по этой же схеме, только в конце оперы в качестве заключительного номера могло быть *rondò* главных героев (в виде большой арии с хором) или *finaletto* (по типу водевиля) или «общее моральное наставление у огней рампы на манер XVIII века»[515]. Получив такую *ossatura*, композитор дополнял второй (или третий, четвертый) акт ариями второстепенных персонажей, каватинами, романсами, канцонами, хорами, которые могли быть как отдельными номерами, так и частью какого-то сольного номера, а также инструментальными номерами (увертюра, танцы, марши, пантомимы). Такая схема номеров, по мысли Кимбелла, «создавала оперную структуру, весьма отличающуюся от плавно текущей интриги метастазиевской оперы»[516].

После того, как этот план был зафиксирован и утвержден, «либреттист в соответствии с традиционными формами для конкретного музыкального номера писал стихи для каждого из них»[517]. Композитор же облекал готовые тексты в стандартные музыкальные структуры.

Таким образом вся композиция оперы состояла из серии сцен (Кимбелл называет их на французский манер *tableaux)*, «каждая из них фокусировалась на одном или двух главных событиях и следовала идентичной модели»[518]. Эта «идентичная модель» являлась отражением последовательности разделов *la solita forma*:

> Экспозиция драматической темы должна была помещаться в речитативе, еще использующем смесь традиционных *versi a selva* и нерифмованных или частично рифмованных *settenari* и *endecasillabi*; и первой, более статичной половине *tableaux* с кульминацией на задумчивых лирических стихах, которые дают композитору материал для арии в медленном темпе и стиле *cantabile*. После нее *tempo di mezzo* создает переход от задумчивости к решительности, от ретроспекции к предвкушению и ведет ко вторым лирическим стихам, – кабалетте, блестящей кульминации сцены, которая как вспышка физической энергии двигает драму дальше, к следующей сцене[519].

---

515 Beghelli M. The dramaturgy of the operas. P. 91.
516 Kimbell D. Italian opera. P. 414.
517 Beghelli M. The dramaturgy of the operas. P. 91.
518 Kimbell D. Italian opera. P. 414.
519 Ibid. В этой цитате также затронут вопрос о взаимодействии синтаксических структур музыки и поэзии в оперных вокальных номерах первой половины XIX в. Наиболее подробно в отечественном музыкознании эта

Таким образом в *la solita forma* были написаны практически все номера: и арии, и дуэты, и большие ансамбли, включая интродукции и финалы.

Однако в построении композиции финалов и интродукций были свои особенности, несмотря на следование «идентичной модели». Так интродукции, открывающие оперы, были двух типов. *Интродукция первого типа* «представляла собой хоровую сцену, за которой обычно следовала сцена и ария главного персонажа (иногда обозначенная каватиной)»[520]. *Интродукция второго типа* представляла собой «более сложную, состоящую из нескольких разделов сцену с хором, которая в операх XIX века могла послужить также моделью для ансамблевого финала»[521].

В качестве финала оперы, как уже упоминалось, часто выступало *rondò* главного персонажа. Как известно, под этим заголовком в операх раннего отточенто в действительности подразумевалась большая заключительная ария протагониста. Как поясняет Ф. Госсетт, «термин мог относится к специфической структуре финального раздела (своего рода *cabaletta*, но тема которого повторяется три раза с искусными изменениями, полностью выписанными композитором). Однако, часто финальным разделом была обычная *cabaletta*»[522]. Заключительным номером могло быть и *finaletto*, которое строилось на поочередном проведении в партии каждого персонажа короткой строфы с хоровым заключением по типу водевиля.

Исключение составляли одночастные арии (получавшие разнообразные названия, например, *romanza* или *canzona*, *cavatina* или *racconta*), а также хоры и

проблема рассмотрена в исследовании А. Хоффманн: Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: дисс. ... канд. иск. М., 2008. С. 87-105.

520 Balthazar S.L. Introduzione // Historical Dictionary of Opera. P. 181.

521 Ibid.

522 Gossett Ph. Glossary // Divas and Scholars: Performing Italian Opera. P. 616. Ф. Госсетт также указывает, что поскольку финальный раздел часто был обычной *cabaletta*, «сам термин не имеет специфического структурного подтекста» (Ibid.). На этот же момент обращают внимание П. Луцкер и И. Сусидко в описании вокальных *rondò* 1780-х гг.: «Несмотря на совпадение обозначений, в вокальных рондо́ 1780-х годов мало точек соприкосновения с инструментальной формой рондо (abaca), знакомой по финалам классических сонат, концертов и симфоний» (Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. С. 534.). Несомненно и то, что *rondò finale* опер XIX века «выросли» из *rondò* конца XVIII в. (См. также Mioli P. Rondò // Manuale del melodramma. Breve lessico dell'opera lirica, con esempi di personaggi, pezzi, fenomeni e follie. Milano: Rizzoli, 1999. P. 318).

инструментальные номера. Наиболее распространенными из таких номеров, не укладывавшихся в структуру *la solita forma*, были романсы. Имеющий французские истоки романс писался в строфической форме (чаще всего в две строфы) в умеренном темпе, и в большинстве случаев музыкальный материал последней строки строфы перемещался из минора в параллельный мажор. Как пишет С. Кастельвекки, обозначение *romanza* «постепенно стало применяться к песням и ариям, которые не были написаны в строфической форме, но по крайней мере имели некоторые признаки, часто ассоциируемые с жанром – одночастность, умеренный темп, сдвиг из минора в мажор, лирический характер, повествовательное содержание или "реалистичная" природа (такой номер исполнялся и слушался как песня, исполненная персонажем на сцене)»[523]. Таким образом, романс, как и баллада (*ballata*), канцона (*canzona*), рассказ (*racconta*), застольная песня (*brindisi*), относится к числу «сценических песен» – одночастных арий, дуэтов или хоров (или разделов большого номера), «представленных как повод для высказывания и действия (*performative event*), как часть вымышленного мира оперы»[524].

Номера второстепенных персонажей или вторые арии главных персонажей могли быть также представлены каватинами. Термин «каватина» в итальянской оперной практике XIX века обозначал первую арию, исполненную конкретным персонажем в опере[525]. Однако этот же термин в редких случаях использовался и в значении, которое превалировало в XVIII веке: как короткая одночастная ария[526].

Такая композиционная структура опер и принципы использования музыкальных форм, отточенные Россини и возведенные в абсолют его последователями и эпигонами, были одинаковыми для итальянских опер *всех жанров* в течение первой трети XIX века. Лишь в 1840-е годы композиторы и либреттисты «начали серьезно противостоять ограничению структурных

523 Castelvecchi S. Glossary. P. XXXIII.
524 Balthazar S. L. Stage song // Historical Dictionary of Opera. P. 357
525 Castelvecchi S. Glossary. P. XXIX
526 Например, каватина Карлоса «Oh de' verd'anni miei» из III акта оперы «Эрнани» Дж. Верди.

вариантов, навязанных общепринятыми сценическими формами, с помощью сокращения, расширения и других модификаций как отдельных номеров, так и общей композиции, чтобы адаптировать их к более разнообразным драматическим ситуациям»[527].

Однако это не значит, что жанр оперы характеризовал лишь тип либретто. Известно, что оперы, принадлежащие к одному жанру, имели общие драматургические принципы, типичные формулы музыкального языка, а также свою систему тембровых амплуа. Далее рассмотрим подробнее особенности драматургии, трактовку оперных форм и особенности музыкального языка опер *semiseria* на примере опер Беллини и Доницетти разных десятилетий.

3.1 Драматургия и принципы воплощения конфликта

Большинство опер *semiseria* написаны в двух актах, намного реже встречаются трехактные оперы *semiseria* (см. таблицу «Оперы *semiseria*, написанные в европейских странах в период с 1798 по 1859 год» в Приложении Б). По-видимому, двухактность была образцовым параметром для структуры опер *semiseria*. Так, например, некоторые оперы *semiseria*, первоначально написанные в трех актах, затем перерабатывались в двухактные. Вспомним, что и некоторые одноактные фарсы (*farsa sentimentale*) имели свои двухактные версии, которые затем получали обозначение *«opera semiseria»*. К примеру, опера В. Беллини «Адельсон и Сальвини» на премьере в Неаполе в 1825 году прозвучала в трехактной версии, позднее[528] Беллини, редуцировав некоторые номера и переработав разговорные диалоги в речитативы, сделал двухактную версию, которая, однако, не была исполнена. Тем не менее именно двухактная версия, как указывает С. Магуир, легла в основу печатных партитур издательств «Schonenberger»[529] и «Ricordi»[530],

527 Balthazar S. L. Introduction // Historical Dictionary of Opera. P. 10.
528 Предположительно в 1826 году или в 1828-1829 гг.
529 По-видимому, С. Магуир под именем «Schonenberger» имеет в виду Джорджа Шоненбергера, активного издателя музыки в Париже с 1830 по 1875 год (См.: Probst H., Lenneberg H. Breitkopf und Härtel in Paris: the letters of their agent Heinrich Probst between 1833 and 1840. New York: Pendragon Press, 1990. P. 28).
530 Maguire S. Adelson e Salvini // The New Grove Dictionary of Opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.1. P. 20.

она же представлена и в немногочисленных записях оперы, осуществленных в XX веке.

Каждый акт этой двухактной структуры опер *semiseria* выполнял свою функцию в развертывании драматического конфликта. Согласно Г. Фрейтагу[531], стадии воплощения драматического конфликта можно выразить в 5-ступенчатой и пирамидальной схеме «с экспозицией, повышением с помощью "волнующих моментов" к осложнению в высшем пункте, "падающим действием", прерываемом благодаря ретардирующему "моменту последнего напряжения" и предуказанным финалом в развязке»[532]. Данная драматическая структура, предложенная Г. Фрейтагом еще в середине XIX века, основана на анализе пятиактных театральных пьес различных жанров и авторов. Развитие сюжета пятиактных французских мелодрам (сюжетных источников большинства опер *semiseria*), в целом, подчинялось логике такой драматической структуры. При адаптации же сюжетов мелодрам для оперной сцены пять актов сокращались до двух или трех с сохранением последовательности развития сюжета.

В первом действии двухактных опер *semiseria* сосредотачиваются экспозиция, завязка конфликта («волнующие моменты» и «повышение действия»), а также высший пункт (перипетия). В трехактных операх эти стадии развития конфликта находятся в первом (экспозиция, завязка, «повышение действия») и втором («повышение действия», высший пункт) действиях.

Экспозиция представлена интродукциями, первыми ариями и иногда ансамблями главных персонажей. В интродукциях показана общая атмосфера действия, к примеру, идиллическая сельская местность (в «Эмилии» – деревня в горах недалеко от Ливерпуля, в «Сомнамбуле» – швейцарская деревня, в «Линде» деревня Шамуни вблизи Савойских гор), и дана первая характеристика героини (в тех же операх: счастливые крестьяне восхваляют свою добродетельную

531 Густав Фрейтаг (1816-1895) – немецкий писатель, драматург, журналист. В своей книге «Техника драмы» («Die Technik des Dramas», 1863) он изучил систему драматической структуры, поздее названной «Пирамидой Фрейтага».

532 Цит. по: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 105.

односельчанку). Экспозицию завершают, как правило, следующие после интродукций каватины главных героинь, в которых они рассказывают о переполняющих их сердца чувствах.

В середине первых действий (3-5 сцены) двух- и трехактных опер происходит завязка конфликта. Нередко начало конфликтной ситуации связано с каким-то необычным событием, нарушающим представленный в экспозиции привычный для героев мир. В ряде опер *semiseria* Доницетти таким моментом служит страшная буря, после которой герои (супруги, возлюбленные, отцы и дочери), ранее разлученные, благодаря случаю снова оказываются вместе, как, например, в «Эмилии Ливерпульской», «Кьяре и Серафине», «Безумном на острове Сан-Доминго», «Алине, королеве Голконды». Завязкой конфликта может быть и введение какого-то нового персонажа (часто «инкогнито»), появление которого для героев и их окружения вносит разногласия в их отношения, как, например, прибытие Родольфо в «Сомнамбуле» или возвращение полковника Страли в «Адельсоне и Сальвини». После этого начинаются «волнующие моменты» и «повышение действия» (то есть развитие конфликтной ситуации), находящие выражение в различных номерах (ариях мужских персонажей, любовных дуэтах, дуэтах отцов и дочерей, дуэтах героинь с комическими персонажами, хорах, ансамблях).

Центральный финал (финал первого действия в двухактной опере и финал второго действия в трехактной опере) служит «высшим пунктом» или, более точно, перипетией[533]. По поводу драматургической функции центрального финала в итальянских операх раннего отточенто Д. Кимбелл пишет, что он «был краеугольным камнем дугообразной структуры <...> Он включал главный драматургический случай оперы, который обычно имел форму серьезного

533 Перипетия – «неожиданные повороты, осложнения, резкие изменения в развертывании событий, сюжета литературного произведения, в судьбе драматического героя. <...> По определению Аристотеля, перипетия — это "превращение действия в его противоположность", один из важных элементов усложнения действия». Чернышев А. Перипетия // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 266.

противостояния или столкновения личностей, волнующую перипетию или ужасный *coup de théâtre* [фр. – театральный эффект, неожиданный поворот]»[534].

В операх *semiseria* центральные финалы вызваны неожиданным *colpo di scena*: в «Сомнамбуле» радостные крестьяне, раскрывшие инкогнито графа и пришедшие к нему в комнату для поздравлений, обнаруживают в его постели спящую Амину; в «Эмилии» раздумья графа Ромуальдо прерывают крестьяне, сообщающие ему новость о том, что Клаудио, отец Эмилии, вызвал на дуэль ее обидчика Федерико; в «Линде» Пьеротто рассказывает Линде и ее отцу о предстоящей свадьбе Карло с другой девушкой, что потрясает Линду и приводит ее к беспамятству.

Таблица 3.5– Схема I действия оперы «Сомнамбула»

№	**Сцена**
1	Интродукция (хор)
2	Каватина Лизы
3	Хор
2	Каватина Амины
3	Дуэт Амины и Эльвино с хором
4	Каватина Родольфо
5	Хор
6	Дуэт Амины и Эльвино
7	Финал

Таблица 3.6 – Схема I действия оперы «Эмилия Ливерпульская» (ред. 1824 г.)

№	**Сцена**
1	Интродукция (хор)
2	Каватина Эмилии
3	Дуэт Ромуальдо и Федерико
4	Каватина Клаудио
5	Дуэт Эмилия и Ромуальдо
6	Квинтет
7	Ария Ромуальдо
8	Дуэт Эмилии и Клаудио
9	Финал

534 Kimbell D. Italian Opera. P. 414

Таблица 3.7– Схема I действия оперы «Цыганка»

№	**Сцена**
1	Интродукция (хор)
2	Каватина Аргиллы
3	Каватина Папаччьоне
4	Дуэт Аргиллы и Папаччьоне
5	Каватина Себастьяно
6	Терцет Фернандо, Сгуильо и Аргиллы
7	Ария Дона Рануччио
8	Финал

Таблица 3.8– Схема I действия оперы «Адельсон и Сальвини»

№	**Сцена**
1	Интродукция
2	Каватина Страли
3	Каватина Бонифачо
4	Дуэт Сальвини и Бонифачо
5	Романс Нелли
6	Дуэт Нелли и Сальвини
7	Терцет Нелли, Сальвини и Бонифачо
8	Финал

Развертывание конфликта во втором акте основано на «падающем действии», а развязка драмы и эпилог происходит обычно в последней сцене. Как указывает Д. Кимбелл, после центрального финала в операх *primo ottocento* «наступает момент спада напряжения, сдвиг действия в более сокровенную область»[535]. Нередко поэтому все второе действие до самого финала посвящено рефлексии героев о событиях конца первого действия, что, например, наблюдается в «Сомнамбуле», «Безумном», «Эмилии Ливерпульской». Так, в начале второго действия «Сомнамбулы» событий как таковых не происходит, все действие подчинено характеристике чувств персонажей: переживанию Эльвино из-за потери невесты (ария Эльвино), страданиям матери Амины Терезы и самой героини (речитативная сцена перед арией Эльвино), даже беспокойству крестьян, жителей деревни, о судьбе своей односельчанки (хор).

535 Kimbell D. Italian Opera. P. 414.

В основе второго действия лежат дуэты (или другие ансамбли) и сольные номера любых персонажей, но не главной героини. Ее сольный номер – большая ария или *rondò*, как уже говорилось, обычно помещается в финал оперы. Кульминация происходит в момент появления героини на сцене (*tempo d'attacco* и *cantabile*) – сомнамбулы Амины на крыше мельницы; безумной Линды, не узнающей Карло; страдающей Элеоноры, вызванной на дуэль мужем и предпочитающей умереть от его выстрела. Следом незамедлительно наступает развязка (*tempo di mezzo*): осознание невинности Амины, прозрение Линды, прощение Карденио измены жены Элеоноры. Оперы заканчиваются всеобщим ликованием (*stretta*).

Таблица 3.9– Схема II действия оперы «Сомнамбула»

№	Сцена
1	Интродукция (хор)
2	Ария Эльвино
3	Ария Лизы
4	Квартет (Эльвино, Родольфо, Лиза, Тереза, хор)
5	Финал (ария Амины)

Таблица 3.10– Схема III действия оперы «Линда ди Шамуни»

№	Сцена
1	Интродукция и бриндизи (хор)
2	Дуэт Карло и Префекта
3	Ария Маркиза
4	Прелюдия
5	Ария Карло
6	Квинтет
7	Финал

Таблица 3.11– Схема II действия оперы «Алина, королева Голкондская»

№	Сцена
1	Ария Фьорины
2	Хор и дуэт Вольмара и Алины
3	Ария Бельфьоре
4	Дуэт Сеида и Алины

5	Финал (ария Алины)

Таблица 3.12– Схема II действия оперы «Безумный на острове Сан-Доминго»

№	Сцена
1	Хор и дуэт Карденио и Элеоноры
2	Хор и ария Фернандо
3	Дуэт Карденио и Кайдама
4	Финал (ария Элеоноры)

3.2 Трактовка оперных форм.

Как видно, 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 последующие 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 и хор – центральные финалы и заключительные сцены оперы. Рассмотрим подробнее указанные сцены в операх *semiseria* Беллини и Доницетти и выявим некоторые закономерности в использовании музыкальных форм и особенности музыкального языка в них.

Сольные номера. ***Первые арии главных героинь*** по традиции называются *cavatina* и имеют структуру *la solita forma*. Таковы первые арии героинь из опер «Адельсон и Сальвини», «Сомнамбула», «Цыганка», «Эмилия Ливерпульская», «Алина, королева Голконды», «Линда ди Шамуни». Рассмотрим подробнее арии из опер, написанных в разные десятилетия (1820-е, 1830-е и 1840-е): Эмилии из «Эмилии Ливерпульской», Амины из «Сомнамублы» и Линды из «Линды ди Шамуни». Наиболее развернутой из них является каватина Амины «*Come per me sereno...*» («Как безмятежно для меня...»). В этой арии Амина обращается к своей матери и друзьям и описывает завладевшие ею чувства беспредельного счастья и радости любви:

Таблица 3.13– В. Беллини, опера «Сомнамбула», схема каватины Амины из I д.

Текст	**Разделы формы**	**Кол-во тактов, примечания**	**Тон-ный план**
***Amina*:** Care compagne, e voi, Teneri amici.<...>	Scena	22 т	F, g, Es
Come per me sereno Oggi rinacque il dì! Come il terren fiorì Più bello e ameno! Mai di più lieto aspetto Natura non brillò; Amor la colorò Del mio diletto.	Adagio/*cantabile*	8+4+8	Es
***Coro*:** Sempre, o felice Amina, Sempre per te così Infiori il cielo i dì Che ti destina...	*Tempo di mezzo*	14	As
***Amina*:** Sovra il sen la man mi posa, Palpitar, balzar lo senti: Egli è il cor che i suoi contenti Non ha forza a sostener.	*Cabaletta*	(4)+41+59	As

Раздел *cantabile* (*Es-dur, C*) состоит из трех небольших построений (*a-b-c*). Блестящими фиоритурами подчеркиваются слова, наиболее точно характеризующее состояние и настроение героини: *sereno* (безмятежно), *bello* (красиво), *ameno* (нежно), *brillò* (прекрасно), *amor* (любовь). Разделом *tempo di mezzo* служит хоровая вставка. Заключительный раздел каватины (*As-dur*, *C*) построен на двукратном повторении *cabaletta* и хоровом заключении.

Сходным образом решена Доницетти каватина Линды. По сравнению с каватиной Амины, она намного короче и более компактна. Самым масштабным в этой каватине становится раздел *Allegretto* (*cabaletta*, *Des-dur*, 3/4), следующий сразу после короткого *cantabile*, минуя раздел *tempo di mezzo*.

Таблица 3.14 – Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», схема каватины Линды из I д.

Текст	**Разделы формы**	**Кол-во тактов, примечания**	**Тон-ный план**
Linda: (dalla stanza) Ah! tardai troppo, e al nostro Favorito convegno io non trovai Il mio diletto Carlo; e chi sa mai Quanto egli avrà sofferto! Ma non al par di me!	Scena	8 + 7	As
Pegno d'amore Questi fior mi lasciò! tenero core! E per quel core io l'amo, Unico di lui bene. Poveri entrambi siamo, Viviam d'amor, di speme; Pittore ignoto ancora Egli s'innalzerà coi suoi talenti! Sarà mio sposo allora. Oh noi contenti!	Cantabile	15	B, As
O luce di quest'anima, Delizia, amore e vita, La nostra sorte unita, In terra, in ciel sarà. Deh, vieni a me, riposati Su questo cor che t'ama, Che te sospira e brama, Che per te sol vivrà.	Cabaletta	9 + 34 + 48 + 4 орк Л. Л. Орк.	Des

Однако еще больше пересечений между сольными номерами Амины и Эмилии: обе арии с участием хора, все пропорции и соотношения разделов в обеих ариях схожи, в обеих ариях героини обращаются к матери (только Эмилия – к умершей, а Амина – к стоящей рядом) и говорят о переполняющих их сердца чувствах:

Таблица 3.15 -- Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», каватина Эмилии из I д.

Текст	**Разделы формы**	**Кол-во тактов, примечания**	**Тон-ный план**
Emilia: Quest'aura mattutina, Quest'astro risplendente <...>	Scena	23	E
Madre! deh placati! Misera me!	Andante/ *cantabile*	12+10	E

Текст	**Разделы формы**	**Кол-во тактов, примечания**	**Тон-ный план**
Ti spinse a morte Il fallo mio... Mi rende un Dio Giusta mercé! Ondeggio, e palpito! Avvampo, e mi agito! E resa stupida, Mi manca il piè!			
Coro: (Oh, come si agita! Par fuor di sé!) Candida: Emilia, a voi d'intorno <...> Emilia: Amici miei, prendete... <...>	*Tempo di mezzo*	19	E
Emilia: Ah! di contento Ripiena ho l'alma! Il vostro giubbilo Ripone in calma, E il cor più lieto Tornar mi fa! Coro: Ognor la pace <...>	*Cabaletta*	(5)+27+27 + (4)	E

Кроме очевидных пересечений в форме, ряд общих моментов обнаруживается также в текстах и музыкальном материале рассматриваемых арий. Так, тексты в *cabaletti* очень похожи: все героини воспевают чувства, переполняющие их трепещущие сердца – любовь, счастье, радость:

Amina:
Sovra il sen la man mi posa,
Palpitar, lo **balzar** senti:
Egli è **il cor** che i suoi contenti
Non ha forza a sostener.

Linda:
O luce di quest'anima,
delizia, amore e vita,
la nostra sorte unita,
in terra, in ciel sarà.
Deh, vieni a me, riposati
su questo **cor** che **t'ama**,
che te **sospira e brama**,
che per te sol vivrà.

Амина:
Руку положи на **сердце**
И послушай, как оно **забилось**:
Столько **счастья** ему не снилось
И снести нет больше сил

Линда:
О свет моей души,
Радость, любовь и жизнь,
Наши судьбы будут вместе
На земле и в небесах.
Ах, приди и отдохни.
Это **сердце, любящее тебя,**
Что **вздыхает и тоскует**,
Будет жить только для тебя.

Emilia:	**Эмилия:**
Ah! **di contento**	Ах! **Радостью**
Ripiena ho **l'alma**!	Моя **душа** полна!
Il vostro **giubilo**	Ваша **радость**
Ripone in calma,	Успокаивает меня,
E **il cor** più lieto	И заставляет мое **сердце**
Brillar mi fa!	Снова **трепетать**!
Sì!	Да!

В сходном ключе решены и сами темы *cabaletti* (Рисунок 3.2; Рисунок 3.3; Рисунок 3.4): стаккатное движение восьмыми и шестнадцатыми и широкие скачки в мелодии. Э. Сеничи назвал этот мелодический стиль, воплощающий трепетание сердец юных героинь, – *canto staccato*[536]. «*Canto staccato*, – пишет исследователь, – кажется достойным описанием этого мелодического стиля, используемого молодыми альпийскими девами, которые поют об их счастливой любви»[537]. Можно также предположить, что это *canto staccato*, появившееся в первой же характеристике героини – ключ к понимаю самого музыкального образа таких «дев».

Рисунок 3.2– В. Беллини, опера "сомнамбула", каватина Амины, cabaletta

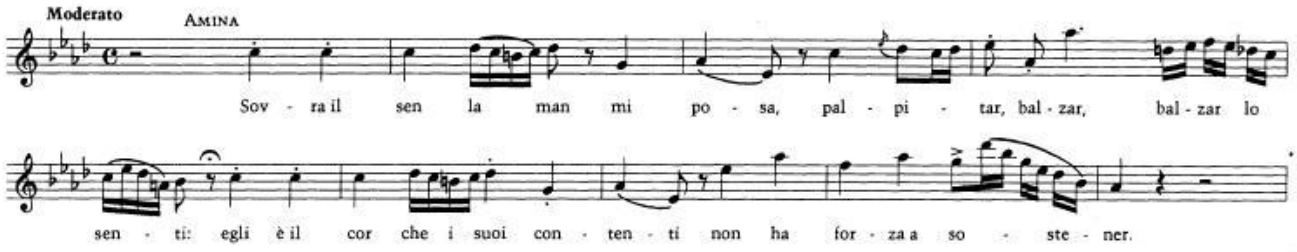
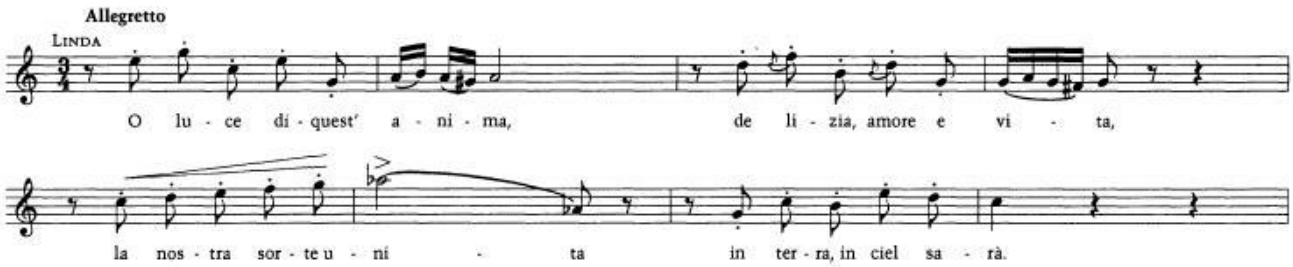


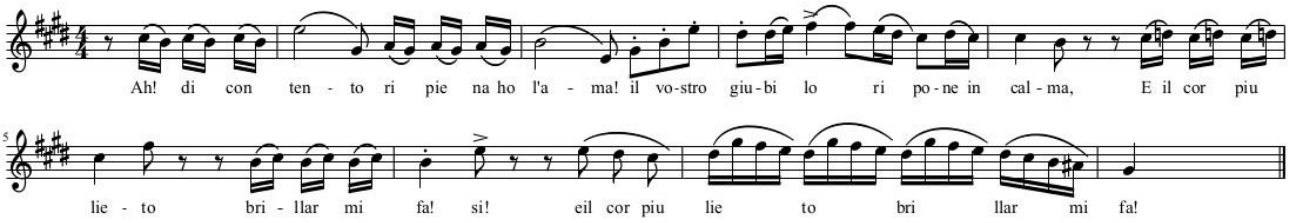
Рисунок 3.3– Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", каватина Линды, cabaletta



536 Как указывает сам Э. Сеничи, *canto staccato* – это термин А. Базеви. В своем исследовании об операх Верди Базеви использует его в анализе каватины Луизы из «Луизы Миллер» (еще одном образце подобного типа арий «альпийских дев»). Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 157.

537 Senici E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin. P. 157.

Рисунок 3.4 – Г. Доницетти, опера "Эмилия Ливерпульская", каватина Эмилии, cabaletta



Э. Сеничи также утверждает, что каватина Амины (и ее *canto staccato*) послужила для Доницетти образцом для каватины Линды: «К 1842 году "Сомнамбула" представляла собой пример такого рода вокального стиля, который был подходящим для молодой альпийской девы, счастливо поющей о своей любви. Доницетти не просто подражал этому образцу, а скорее основывался на нем»[538]. С этим суждением Сеничи сложно согласиться, поскольку, как мы видим, Доницетти намного ранее своего соотечественника – в «Эмилии Ливерпульской» – уже использовал данный прием. Трудно сказать, кто же из них (а возможно даже из их современников) первым продемонстрировал подобное «стаккатное трепетанье» сердец в первых ариях чуствительных оперных героинь, однако несомненно то, что образцом для такого стиля могла послужить ария Нинетты из оперы *semiseria* Дж. Россини «Сороки-воровки» (на что также указывает Э. Сеничи). Напомним, что в тексте арии подчеркнуты трепетные чувства Нинетты, охватившие ее в счастливом ожидании возвращения возлюбленного и отца. Однако в мелодии вокальной партии отсутствует *canto staccato*: пульсация встревоженного сердца и радостное волнение (на словах *«mi balza il cor»*) выражено двойным пунктиром (см. Рисунок 2.11 в §3 второй главы).

Ансамбли. ***Дуэты отцов и дочерей.*** Как уже отмечалось, центральным моментом в отношениях отцов и дочерей из опер *semiseria* являются их неожиданные встречи, которые нередко находят выражение в совместных номерах этих персонажей – дуэтах. Эти сентиментальные сцены, продолжающие оперную традицию трогательных встреч отцов и дочерей, идущую от «Аньезе», есть в ряде

538 Ibid. P. 158.

опер *semiseria* Доницетти[539], например, в «Цыганке» (II, 11, финал), «Эмилии Ливерпульской» (I, 14, дуэт Эмилии и Клаудио), «Джанни из Калэ» (II, 6, финал), «Кьяре и Серафине» (I, 10, дуэт лже-отца Пикаро и Серафины), «Линде ди Шамуни» (II, 6, дуэт Линды и Антонио). Остановимся подробнее на двух наиболее известных дуэтах из опер Доницетти – Эмилии и Клаудио из «Эмилии Ливерпульской» и Линды и Антонио из «Линды ди Шамуни». Отметим, что эти дуэты представляют противоположные варианты подобных встреч: счастливое воссоединение семьи («Эмилия») и ссора родственников («Линда»)[540].

Рассматриваемые дуэты написаны в согласии с традицией в типичной дуэтной форме (*la solita forma*) (см. схему финала II действия «Линды ди Шамуни» – дуэта Линды и Антонио – ниже):

Таблица 3.16 – Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская, схема дуэта Эмилии и Клаудио

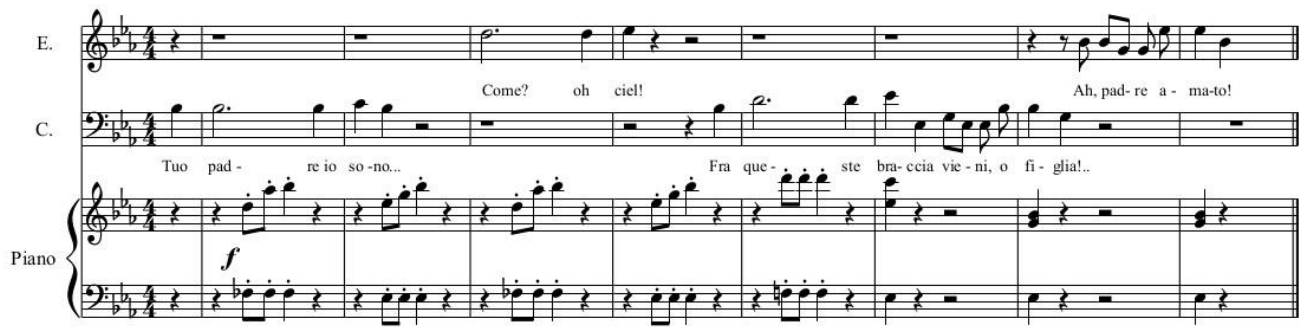
Разделы формы	Scena	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Cabaletta
Персонажи	Эмилия («Delle mie pene, o stelle»), Клаудио	Эмилия («Vive il padre?»), Клаудио	Клаудио («Deh! ti consoli, o figlia»), Эмилия	Эмилия («Padre! »), Клаудио	Эмилия («Oh, come in un baleno»), Клаудио
Кол-во тактов, примечания	3 + 9 + 9 + 32 + 12 орк. Э. К. Э.,К.	18+(5+8+22)+(4+8+10)+(35+38) Э. Э. К. Э.,К.	4 + 8 + 12 + 9 орк К. Э.,К.	4 + (9+7) орк Э.,К.	(16+14) +12 + 34 Э. К. Э.,К. Coda
Тонный план	a a C Es	es es Es Es	G	B	Es

539 В операх *semiseria* Беллини главные героини – сироты, поэтому персонаж благородного отца, а также совместные сцены-встречи отцов и дочерей в них отсутствуют. Однако, в «Сомнамбуле» персонаж Родольфо, по-видимому, сначала мыслился либреттистом в функции отца. Об этом свидетельствует первоначальный замысел Романи, согласно которому Родольфо «должен был в финале оперы узнать в Амине свою дочь от внебрачной связи с соблазненной и покинутой им девушкой-поселянкой. <...> Однако Беллини решительно отказался от этого сюжетного хода и вычеркнул стихи. О первоначальном замысле свидетельствуют оставшиеся в либретто слова арии графа в первом действии» (Гуков А. Pur nel sonno il mio cor ti vedrà. Двойственная натура «Сомнамбулы» // Беллини В. Сомнамбула / Ред.-сост. Т. Белова. С. 51). В этом же действии дается намек, что Родольфо – инкогнито сын умершего синьора, новый правитель замка, вернувшийся спустя долгое время в родные края. Если бы первоначальный вариант Романи был сохранен, то с большой вероятностью, роль Родольфо была бы трактована в границах амплуа благородного отца, находившегося в изгнании, вернувшегося в родные края и встретившего свою дочь, а их теплая встреча нашла бы выражение в дуэте. Однако Беллини по каким-то причинам предпочел уйти здесь от этого очевидного оперного «штампа».

540 О текстах дуэтах отцов и дочерей см. подробнее в параграфе о либретто опер *semiseria* Беллини и Доницетти.

В разделе *tempo d'attacco* в таких дуэтах обычно сосредотачивались эмоциальные возгласы *«mio padre!», «mia figlia!»* и т. д., так как в этом разделе обычно происходила неожиданная встреча героев и их узнавание. Раздел *tempo d'attacco* являлся самым протяженным в подобных дуэтах, что выражается в тактовом соотношении и в длительности звучания раздела, для него также характерны небольшие ариозо или диалоги. Все указанные особенности дуэтов отцов и дочерей в операх *semiseria* наблюдаются и в дуэтах из «Эмилии» и «Линды». К примеру, основу *tempo d'attacco* дуэта из «Линды ди Шамуни» составляет ариозо Антонио, в первом разделе дуэта из «Эмилии Ливерпульской» происходит напряженный диалог Эмилии и Клаудио (Рисунок 3.5):

Рисунок 3.5 – Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», дуэт Эмилии и Клаудио, tempo d'attacco



В разделе *cantabile*, являющемся по традиции лирическим «ядром» номера, обычно концентрировались мотивы, связанные с чувством нежной отцовской любви и/или с тревогой дочери о судьбе отца. Таковы *cantabile* и в дуэтах Доницетти. Обычно этот раздел написан в мажорных тональностях и трехдольном метре (часто в размере ¾). Для музыкального материала *cantabile* в этих номерах характерны плавность мелодической линии (поступенное движение, опевания), виртуозные пассажи для обоих голосов, а также обязательным является совместное пение (часто в параллельные интервалы – сексту или дециму) (Рисунок 3.6; Рисунок 3.7):

Рисунок 3.6 – Г. Доницетти, опера "Эмилия Ливерпульская", дуэт Эмилии и Клаудио, cantabile

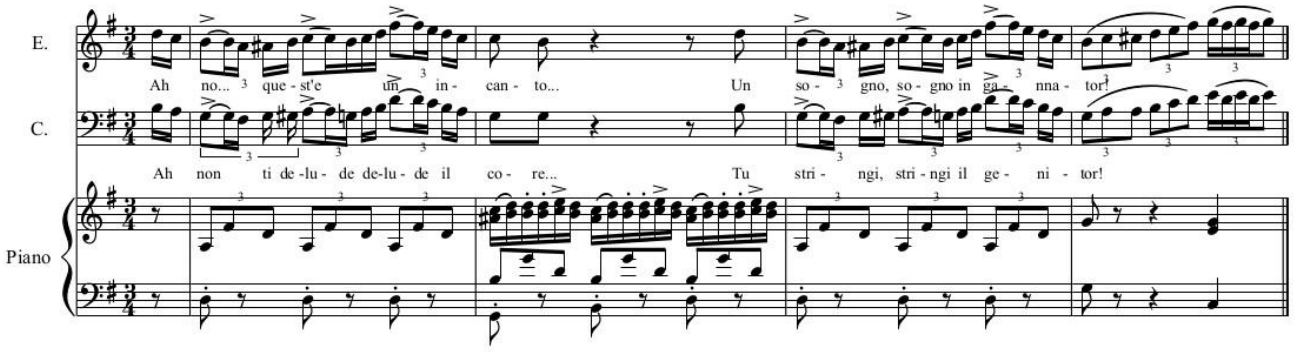
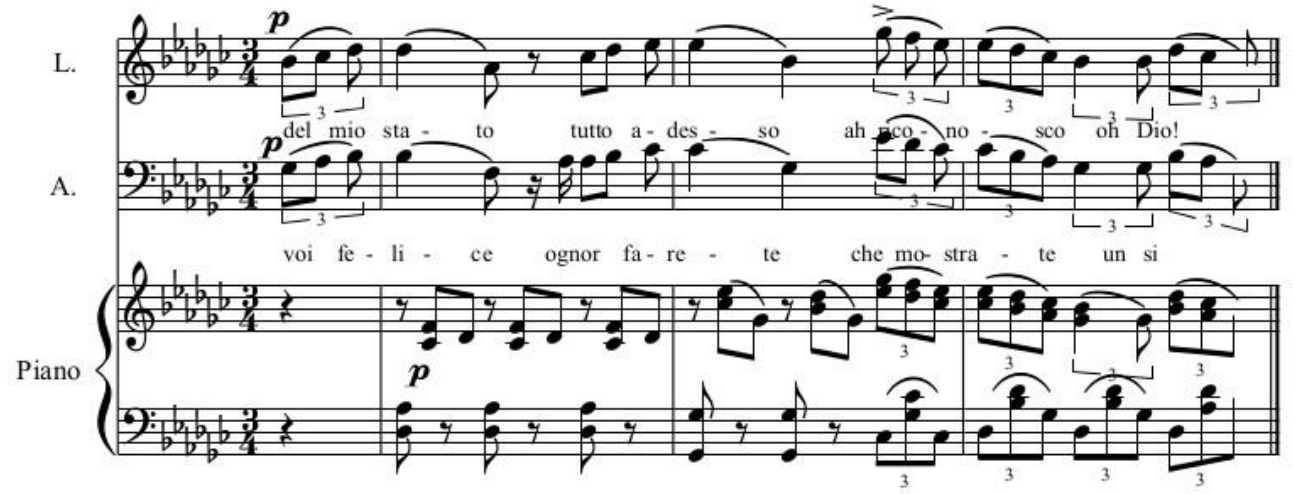


Рисунок 3.7 – Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни, дуэт Линды и Антонио, cantabile



Переходный раздел *tempo di mezzo* является обычно самым кратким в дуэтах отцов и дочерей, что наблюдается и в дуэтах из «Эмилии» и «Линды». Основу этого раздела в данных сценах составляют внезапные эмоциональные всплески: бурная радость, отчаяние, гнев. Все эти различные эмоции выражены часто одними средствами – музыкальный материал «разорван» на краткие фразы, его интонационную основу составляют скачки на широкие интервалы.

В *cabaletta* дуэтов отцов и дочерей соблюдались обычно формальные требования композиции этого раздела: мажорная тональность, энергичная мелодия широкого диапазона, двукратное повторение темы, совместная *coda*. Однако во всех дуэтах именно этот раздел исполнен индивидуальными чертами, что было обусловлено, главным образом, особенностями сюжета и драматургическим планом действия.

Заключительный раздел дуэта Эмилии и Клаудио как раз представляет собой наиболее показательный пример четкого следования форме: *cabaletta* здесь построена «по всем правилам» – с проведением темы в обеих партиях и совместным заключением, а сам дуэт заканчивается счастливым воссоединением семьи. Кроме того, финальный раздел дуэта Клаудио и Эмилии из «Эмилии Ливерпульской» имеет общие черты с аналогичной сценой из «Аньезе», что, например, заметно в текстах обеих сцен и основном настроении – радости и ликовании.

В «Линде ди Шамуни» дуэт отца и дочери обрывается в переходном разделе *tempo di mezzo*: Антонио, узнав о том, как живет его дочь, в гневе отрекается от нее и покидает дом виконта. Функцию обязательного быстрого и виртуозного раздела здесь выполняет так называемая «сцена безумия» Линды, которая по структуре как раз и представляет собой типичную *cabaletta*, а вместо отца «завершает» дуэтный номер Пьеротто, оказавшийся случайным свидетелем семейной драмы. Счастливое соединение семьи отстутствует в этой сцене, однако оно традиционно состоится в финале оперы – с радостью и нежными объятьями.

Таким образом, данные дуэты из опер Доницетти продолжают традицию репрезентации отношений отцов и дочерей на оперной сцене, корни которой, как известно, уходят в историю жанра оперы *semiseria*. Несомненно и другое – вердиевская трактовка отношений этих персонажей (и их дуэты в операх Верди) также основывается на этой хорошо апробированной оперной традиции.

Дуэты главной героини с комическим персонажем. Особое положение среди ансамблевых номеров в операх *semiseria* с середины 1810-х годов, помимо дуэтов отцов и дочерей, занимают дуэты главной героини (*prima donna*) и комического персонажа (*basso buffo*). На особую роль таких дуэтов в композиции опер *semiseria* обратил внимание А. Якобсхаген в разделе своей книги, посвященном опере «Клотильда» К. Коччи[541].

541 Jacobshagen A. *Prima donna* und *basso buffo* als kontrastives Duett-Paradigma // Opera *semiseria*. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. S. 214-218

По наблюдениям Якобсхагена, характерным моментом таких дуэтов было противопоставление настроений и состояний двух персонажей – страдающей и угнетенной героини и ловкого и веселого *basso buffo*. Именно такое контрастное сопоставление, по мнению исследователя, становится отличительной чертой дуэтов *prima donna* и *basso buffo* в операх *semiseria* в сравнении с подобными дуэтами в операх *buffa*: «Хотя сочетания этих типов персонажей в операх *buffa* были издавна любимы, в них, однако же, из-за отсутствующей трагической составляющей рассматриваемая острота контрастов не получала развитие»[542].

Как подчеркивает Якобсхаген, музыкальное воплощение отношений этой весьма контрастной пары представляло для композиторов «особенно привлекательную задачу»[543]. Она заключалась в соединении в дуэте элементов противоположных стилей: высокого «трагедийного» и низкого «буффонного». К тому же, такое «сочетание крайне противоположных уровней стиля, характера и чувств (последовательное или одновременное)» составляет, по мнению исследователя, отличительную особенность и самих опер *semiseria*[544].

Музыкальной формой для таких различных проявлений эмоций, их столкновения и контрастного противопоставления в рассматриваемых дуэтах, по наблюдениям Якобсхагена, стала *la solita forma* (у Якобсхагена – «четырехчастная форма»), служившая, как известно, типичной формой для дуэтных номеров. Исследователь также указывает, что дуэт между главной героиней и комическим персонажем обычно помещался в середине первого акта[545] и «представлял в музыкально-драматургической композиции кульминацию, нередко превосходя действенность первой арии *prima donna*»[546].

---

542 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 218.
543 Ibid. S. 214.
544 Ibid. S. 216.
545 Якобсхаген упоминает, что как раз это постоянное положение дуэтов в середине первого акта «составляло противоположность опере *seria*» (Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 218). Включение дуэта таким образом нарушало «обычную последовательность номеров опер *seria*» (учтем и тот момент, что «в *seria* подобные ситуации и без того исключение» (Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 217-218).
546 Jacobshagen A. Opera semiseria. S. 218.

Таким образом, Якобсхаген полагает, что дуэты главной героини (*prima donna*) и комического персонажа (*basso buffo*) являлись специфическими для жанра оперы *semiseria*, а «судьбоносная встреча главной героини типа "обманутой невинности" и комической фигуры считается образцовым обстоятельством, которое часто повторяется в операх *semiseria*»[547]. Однако в своих наблюдениях исследователь основывается только на одном примере – дуэте Клотильды и Якопоне из оперы «Клотильда» К. Коччи, лишь попутно замечая, что «сопоставимые дуэты между *prima donna* и *basso buffo* есть почти во всех произведениях *terzo genero*»[548]. По-видимому, Якобсхаген имеет в виду оперы-современницы «Клотильды» (в его книге рассматриваются в основном оперы *semiseria* 1800-1810-х годов). Добавим, что выявленная немецким исследователем модель наблюдается и в более поздних операх, в том числе и в операх В. Беллини и Г. Доницетти.

Так, в ряде опер *semiseria* Беллини и Доницетти есть дуэты главных героинь и комических персонажей. Среди них: дуэт Нелли и Бонифачо из «Адельсона и Сальвини» Беллини, дуэт Аргиллы и Папаччьоне из «Цыганки», дуэт Кьяры и дона Мескино из «Кьяры и Серафины», дуэт Эмилии и дона Ромуальдо из «Эмилии Ливерпульской» (а также Эмилии и Асдрубале из «Ливерпульской обители»), дуэт Линды и маркиза Буафлери из «Линды ди Шамуни» (все – Доницетти).

Характерная особенность подобных дуэтов, отмеченная А. Якобсхагеном, – котнрастное соединение в музыкальном материале элементов буффонного и серьезного – раскрывается и в упомянутых дуэтах. Наиболее показательными в этом плане являются дуэты из «Адельсона и Сальвини», «Эмилии Ливерпульской» и «Линды ди Шамуни». Интересно, что в амплуа *basso buffo* в этих операх выступают различные персонажи: Бонифачо из «Адельсона и Сальвини» – остроумный и проворный слуга-неаполитанец Сальвини; дон Ромуальдо из «Эмилии Ливерпульской» – неаполитанский дворянин, обманутый жених Эмилии

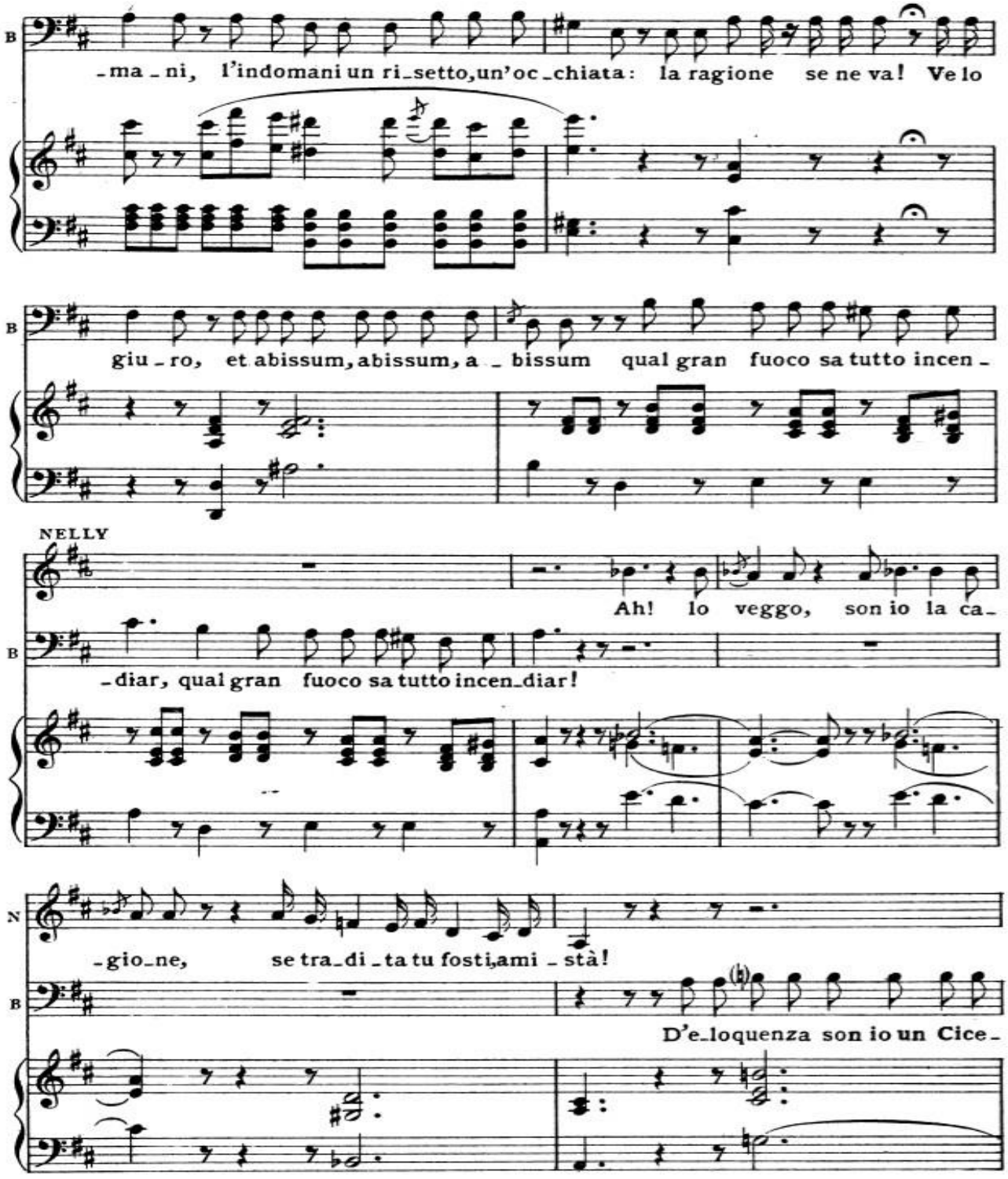
547 Ibid. S. 214.
548 Ibid. S. 217.

(оба персонажа комические и поют на неаполитанском диалекте); маркиз Буафлери из «Линды ди Шамуни» – отрицательный персонаж, самодовольный и бесчестный аристократ. Однако, вне зависимости от цели этих персонажей и драматической функции участие этих героев в дуэтах с главными героинями призвано создать комический эффект.

Так, в дуэте из «Адельсона и Сальвини» Нелли умоляет Бонифачо найти его хозяина Сальвини, где-то пропавшего накануне свадебного торжества Нелли и Адельсона. Нелли переживает, что Адельсон найдет его быстрее Бонифачо, и тогда раскроется тайна мрачного настроения Сальвини – он влюблен в Нелли и получил от нее отказ. Ее терзания усиливает Бонифачо, сказавший, что это она обольстила Сальвини и теперь сама во всем виновата. Говоря о чувстве Сальвини к Нелли, он сравнивает его с огнем: «Поднесите фитиль к огню, а потом скажите: "Вы не должны гореть!"»[549]. Речи мудрого неаполитанца изложены с помощью излюбленного приема буффонного стиля – скороговорки. Реакция Нелли представлена в противоположном ключе «серьезного» стиля, музыкальный материал ее партии наполнен возгласами отчаяния и эффектными виртуозными пассажами (Рисунок 3.8).

549 Vincenzo (Salvatore Carmelo Francesco) Bellini (1801-1835): Adelson e Salvini [electronic source] // Italian Opera: la ricerca musicale in Italia. Available at: http://www.italianopera.org/libretti/l218616.htm

Рисунок 3.8 – В. Беллини, опера «Адельсон и Сальвини», дуэт Нелли и Бонифачо



В «Эмилии Ливерпульской» дуэт между Эмилией и Доном Ромуальдо происходит в момент их знакомства. Пока Дон Ромуальдо рассказывает историю своей жизни и о цели его прибытия в Англию, Эмилия понимает, что обманувшая

его невеста – это она сама, осознание же своего печального положения приводит ее в замешательство и глубокое отчаяние. История жизни Дона Ромуальдо преподнесена в исключительно ироническом ключе, что, к примеру, заметно даже в том, как он, сам того не подозревая, начинает хвастаться, перечисляя все свои титулы:

Emilia:	**Эмилия:**
Dite in grazia il vostro nome?	Пожалуйста, скажите мне ваше имя?
Don Romualdo:	**Дон Ромуальдо:**
É no poco longariello:	Оно немножко длинное:
Don Romualdo d'Occhiobello,	Дон Ромуальдо д'Очьобелло,
De' Marchesi Calobragos,	Маркиз Калобрагос,
Y Figueros, y Moncados,	И Фигерос, и Монкадос,
Castanassos, Camposellos...	Кастанассос, Кампозеллос...

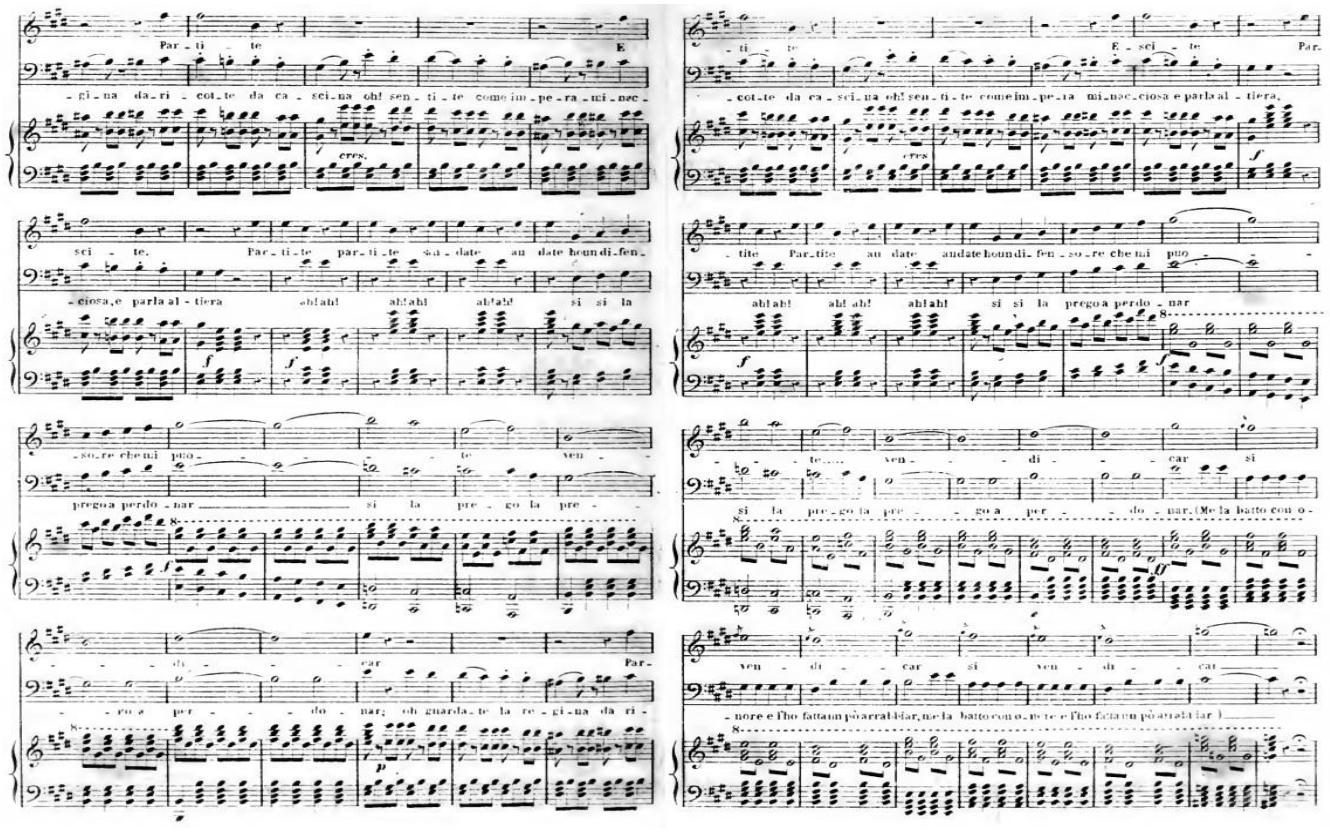
В его музыкальной речи используется максимальный арсенал средств буффонного стиля, основными становятся виртуозная скороговорка в быстром темпе, широкие и частые скачки и резкие сопоставления регистров. Музыкальный материал партии Эмилии полностью контрастен этой буффоннаде, в его основе драматические возгласы и тирады в высоком регистре, звучащие на фоне напряженного оркестрового *tutti*.

Заметим, что в рассматриваемых дуэтах музыкальный материал героини и комического героя звучит по отдельности: персонажи поют поочередно. На это свойство построения подобных дуэтов указывает, в частности, Дж. Коммонс в своей статье о «Эмилии Ливерпульской». Он пишет, что «страдание Эмилии, когда она узнает человека, с которым она общается, чередуется с комической помпезностью Ромуальдо/Асдрубале, когда он громко произносит свои титулы и становится все более и более ошеломленным ее острой реакцией. Два элемента соединяют форму в единую развивающуюся музыкальную ткань, но сами по себе они остаются полностью несхожими – тетрадный пример преимущества, который теоретически композиторы могли извлечь из формы *semiseria*»[550]. Коммонс также добавляет, что «эти два элемента держатся в точном равновесии»[551].

550 Commons J. Donizetti and The Two Emilias. P. 56.
551 Ibid.

То же мастерство в соединении элементов различных стилей в одном музыкальном номере Доницетти продемонстрировал и в дуэте Линды и маркиза из «Линды ди Шамуни». В целом, это дуэт противостояния, подобно любому дуэту между главным положительным персонажем и главным отрицательным: маркиз предлагает Линде стать его любовницей, а Линда в гневе отвергает такое гнусное предложение и волнуется, чтобы Карло не узнал об этой встрече. В музыкальном плане эта драматическая противоположность как раз и реализуется в виде противопоставления буффонного и серьезного стилей. Так, в заключительном разделе дуэта в совместном звучании голосов это соединение наиболее очевидно: на фоне драматических пассажей в партии Линды звучит смех и скороговорка в партии маркиза (Рисунок 3.9).

Рисунок 3.9 – Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", дуэт Линды и маркиза



В плане музыкальной формы Беллини и Доницетти в этих дуэтах следуют *la solita forma*.

Таблица 3.17– В. Беллини, опера «Адельсон и Сальвини, схема дуэта Нелли и Бонифачо

Разделы формы	Moderato	Cabaletta
Персонажи	Бонифачо: «Poni l'esca a contatto del fuoco», Нелли	Нелли «Ah! sì, taci, deh frena gli accenti...», Бонифачо
Кол-во тактов, примечания	10 + 5 + 14 + 19 + 13 Б. Н.,Б. Б. Н.,Б. Б.	(16 + 8 + 25) + (16 + 8 + 24) + 10 Н. Б. Н.,Б. Н. Б. Н.,Б. орк.
Тон-ный план	D A d	D d d D d d,D D

Таблица 3.18 – Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», схема дуэта Эмилии и Дона Ромуальдо

Разделы формы	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Cabaletta
Персонажи	Реч-в (Эмилия «Che sia desso! oh sventurata!», Ромуальдо)	Ромуальдо(«E un marito provisorio»), Эмилия	Эмилия («Ah! fermate, e ravvisate»), Ромуальдо	Ромуальдо («Ne che faccio? la perdono?»), Эмилия
Кол-во тактов, примечания	8 + 6	(6 + 8) + (8 + 8) Р. Э.,Р. Р. Э.,Р.	(12 + 17 + 8) Э.,Р.	(4 + 6 + 8) + (2+5+11) + 18 Р. Э.,Р Р. Э.,Р Coda
Тон-ный план	G	G e G g	G (g) G	G

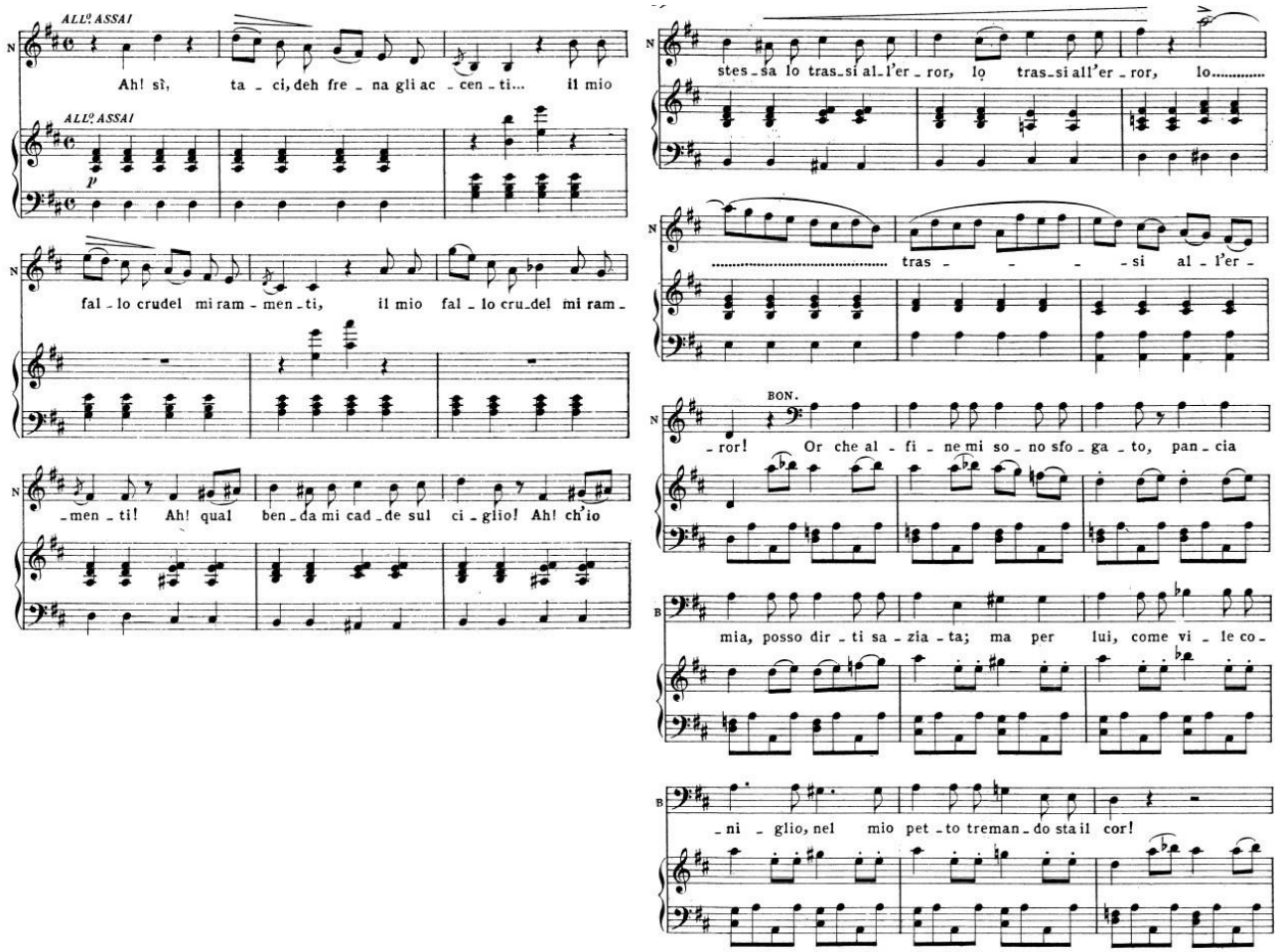
Таблица 3.19 – Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», схема дуэта Линды и маркиза

Разделы формы	Scena	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Cabaletta
Персонажи	Реч-в (Линда: «Come calma e conforta», Маркиз)	Маркиз: «Questo vostro appartamento...»	Маркиз («A dir il ver»), Линда	Линда («Andate!»), маркиз	Линда («Troppo omai mi cimentaste»), маркиз
Кол-во тактов,	32 + 7	(11 + 12)+20 + 16 М. Л. М.,Л.	2 + 19 + 35 орк М. Л.,М.	23	(36+16) + 20 + (36+8) + 63 Л. М. вместе Л. М. вместе (Coda)

примечания					
Тонный план	A	A	G H	E	E

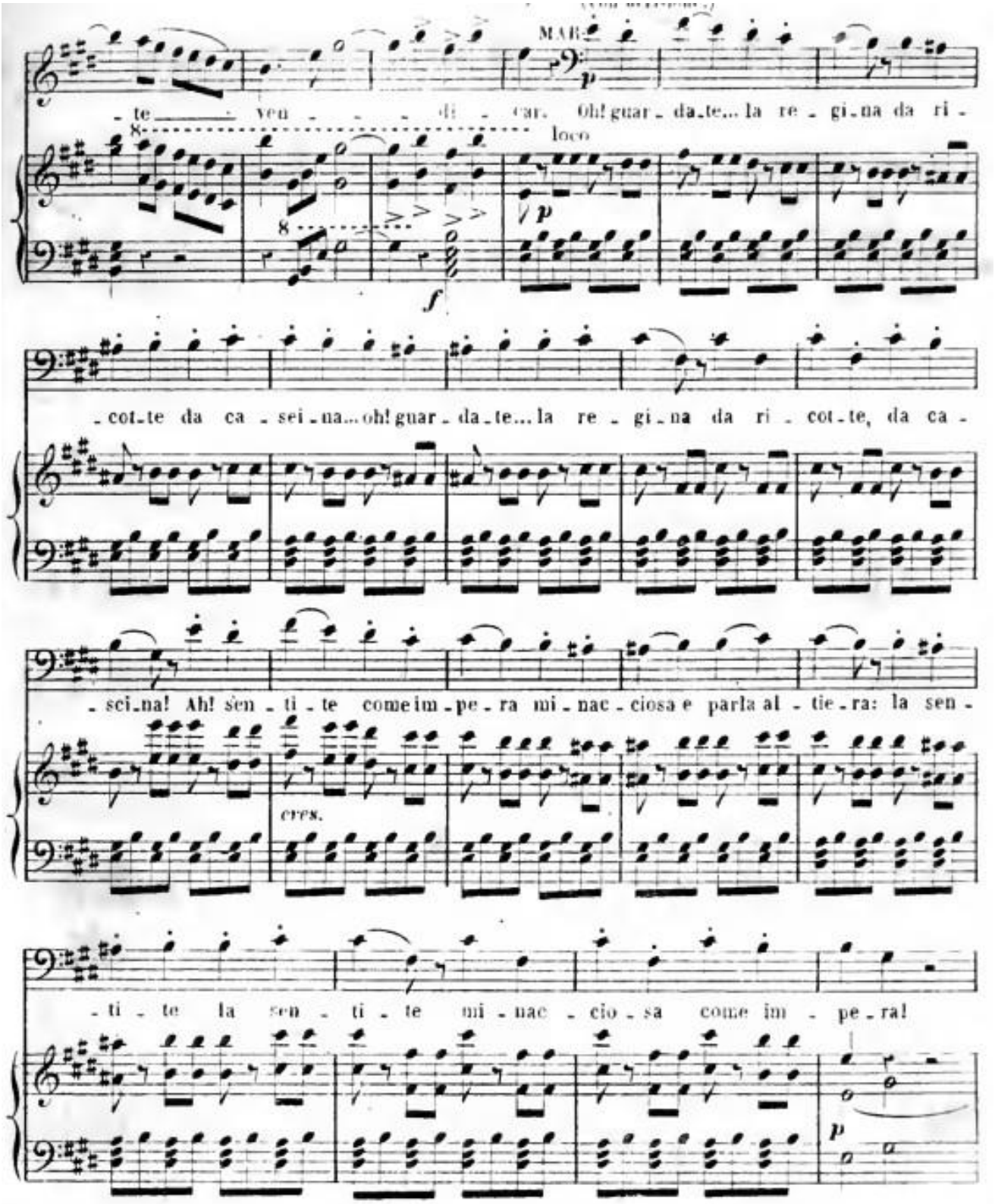
Однако обязательное соединение противоположных стилей, характерное для таких дуэтов, диктует и особенные подходы в трактовке разделов этой формы. Так, например, медленные разделы (*cantabile*) в дуэтах из «Адельсона и Сальвини» и «Эмилии Ливерпульской» основаны на чередовании двух тем: темы персонажа *basso buffo* и совершенно другой ответной темы *prima donna*. Этот контраст реализуется не только в плане вокальной речи персонажей, но и в смене темпа, тональности или лада, изменении фактуры, усилении и ослаблении оркестровой плотности и звучности. Более того, это чередование тем в разных стилях реализуется и в заключительных разделах (*cabaletta*), как, например, в дуэте из «Адельсона и Сальвини». Бравурная тема Нелли основана на активных скачках и нисходящих пассажах (*D-dur*), тема же Бонифачо представляет собой типичную буффонную скороговорку (*d-moll*) (Рисунок 3.10). В дуэте из «Линды ди Шамуни» такое противопоставление героев также представлено в *cabaletta* (в *cantabile* в партиях маркиза и Линды поочередно проводится одна и та же тема) (Рисунок 3.11).

Рисунок 3.10 – В. Беллини, опера "Адельсон и Сальвини", дуэт Нелли и Бонифачо, cabaletta



Таким образом, соединение элементов «крайне противопложных стилей, характеров и чувств» достигается на различных уровнях – музыкального языка и музыкальной формы.

Рисунок 3.11– Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", дуэт Линды и маркиза, cabaletta, партия маркиза



Что же касается расположения дуэтов в действии (напомним, что по мысли Якобсхагена, их место в середине I акта), то рассмотренные примеры представляют различные варианты. Дуэт Эмилии и Дона Ромуальдо действительно находится в середине I акта, как и дуэт Аргиллы и Папаччьоне («Цыганка»). Остальные же дуэты расположены в начале или середине II актов двухактных и трехактных опер. Непонятно, нужно ли считать дуэты из II актов «отступлением» от традиции или же место подобных дуэтов определялось исключительно развитием действия.

Любовные дуэты. Дуэты возлюбленных являются обязательным номером в операх разных жанров периода раннего отточенто. Любовные дуэты служат обычно лирической кульминацией в развитии образов главной героини и главного героя. Ту же функцию они выполняют и в драматургии опер *semiseria*. В каждой опере с любовным конфликтом (а также нередко и в операх с семейным конфликтом) есть подобная сцена свидания двух возлюбленных. Например, дуэт Инес и Фернандо в начале II действия «Цыганки», дуэт Серафины и Дона Рамиро из середины I действия «Кьяры и Серафины», дуэт Алины и Вольмара из II действия «Алины, королевы Голкондской», дуэт Элеоноры и Тассо из середины I действия «Торквато Тассо».

Дуэты возлюбленных в операх *semiseria* часто расположены в I действии до завязки конфликта или во время «повышения действия», например, в «Сомнамбуле» непосредственно перед финалом, в «Линде» за один номер до финала. Рассмотрим подробнее эти известные дуэты.

В сцене свидания из «Линды ди Шамуни» Карло обещает Линде жениться на ней и вместе они грезят о своей будущей семейной жизни полной счастья и любви. Дуэт написан в *la solita forma* и включает характерные для формы разделы:

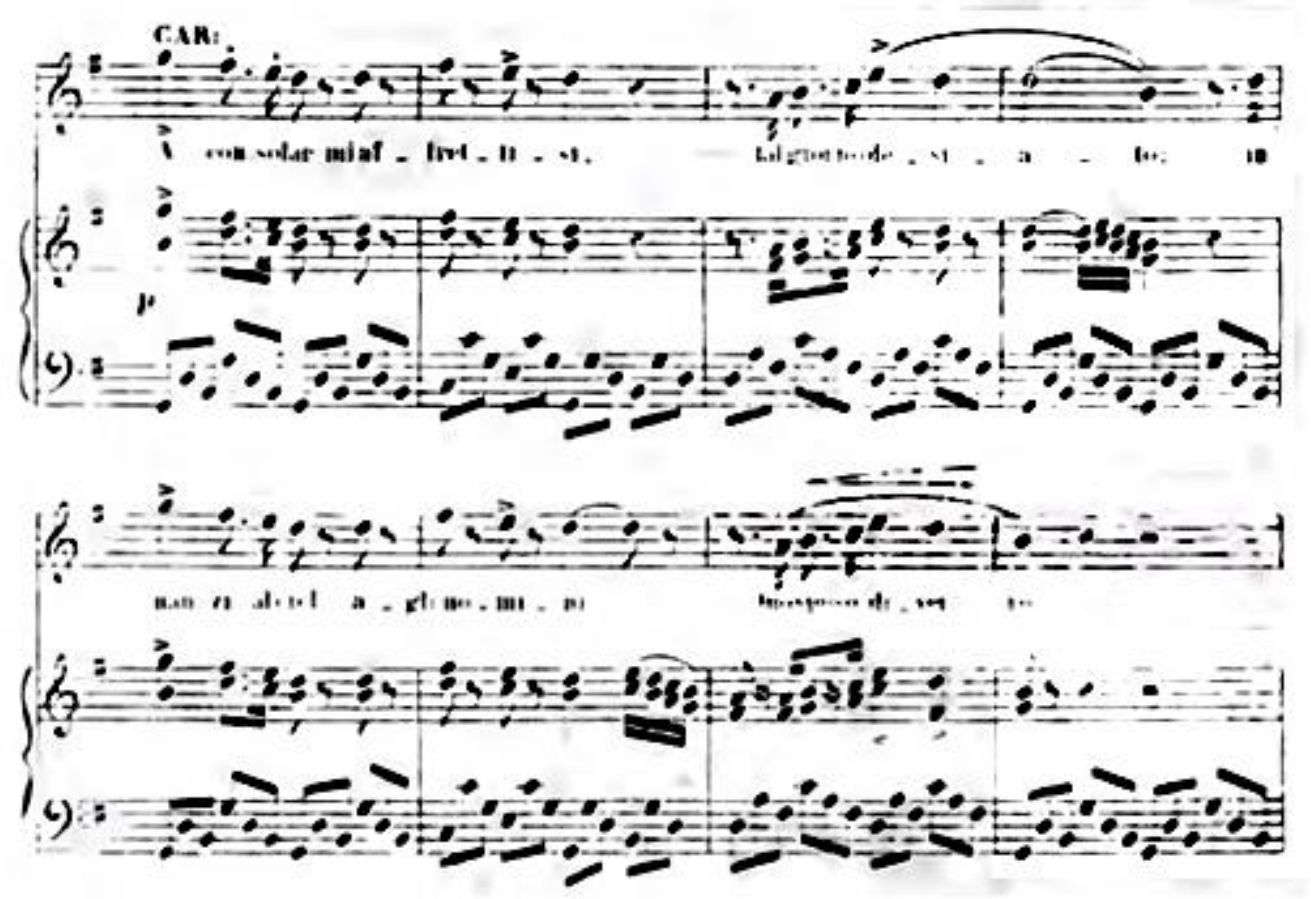
Таблица 3.20 – Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», схема дуэта Линды и Карло

Текст	**Разделы формы**	**Кол-во тактов, примечания**	**Тон-ный план**
Linda: Non so: quella canzon m’intenerisce	Tempo d'attacco	9 + 41	G

E mi rattrista. Ho anch'io una madre, e forse... <...>			
Carlo: Da quel dì che t'incontrai, Ad amar, quel dì imparai. A que' pini, all'istess'ora, Ogni giorno t'aspettava; Puro amor te là guidava, S'intendeano i nostri cor. <...>	Cantabile	23 + 7 + 22 + (10+13) К. Л. вместе	B, G
Carlo: (con gioia) A consolarmi affrettisi, Tal giorno desiato! Innanzi al cielo, agli uomini Tuo sposo diverrò. <...>	Cabaletta	21 + 21 + 13 + 34 К. Л. вместе	G

Тема кабалетты, которая начинается в партии Карло, затем появляется во всех ключевых моментах оперы: сцене безумия Линды (финал II действия) и сцене ее прозрения (финал III действия) (Рисунок 3.12).

Рисунок 3.12– Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", дуэт Линды и Карло из I д., cabaletta, партия Карло



В «Сомнамбуле» дуэт Амины и Эльвино представляет собой сцену примирения возлюбленных после краткой ссоры, вызванной ревностью Эльвино Амины к Родольфо, и их долгого сладостного прощания. Весь дуэт выполнен в характере *cantabile* и имеет два раздела. Первый – поочередное пение Амины и Эльвино, второй – их совместное пение.

Таблица 3.21 – В. Беллини, опера «Сомнамбула», схема дуэта Амины и Эльвино

Персонажи	Реч. Амины, Эльвино («Elvino!... E me tu lasci»)	Эльвино «Son geloso del zefiro errante », Амина	Эльвино, Амина «Ah! perdona all'amore»
Кол-во тактов, примечания	26 + (20 + 7) орк. А., Э.,	3 + 8 + 12 орк. Э. А.	30 + 35 вместе Coda (вместе)
Тон-ный план	C	F	F

Интродукции и финалы. ***Интродукции***, открывающие рассматриваемые оперы, похожи по строению и представляют собой состоящую из нескольких разделов сцену с хором[552]. Так, например, интродукции в операх «Сомнамбула» и «Линда ди Шамуни» развернуты и масштабны и по структуре имеют очертания *la solita forma*.

В интродукции «Сомнамбулы» четыре раздела. Основу первого вступительного раздела (по функции *tempo d'attacco*) составляют два хоровых куплета («*Viva, Amina!*»). Следующая за ними каватина Лизы (два куплета с хоровым заключением) является *cantabile*. После небольшого хорового эпизода, имеющего переходный характер (*tempo di mezzo*), начинается стретта. Ее основу составляют два хоровых куплета – песни, приготовленной как подарок для Амины от любящих ее односельчан.

Таблица 3.22 – В. Беллини, опера «Сомнамбула», схема интродукции

Разделы формы		Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Stretta

552 Их можно отнести ко второму типу, выделенному С. Л. Бальтазаром.

Персонажи	Орк. вст.	Хор «Viva, Amina»	Каватина Лизы	Лиза, Алессио, хор	Хор «In Elvezia»
Кол-во тактов, примечания	11+11+20	(8+9)+(8+11) +22 1 куп. 2 куп.	12+ 20 + 9 + 20 орк. Л. хор Л.	31 + 26 + 2 все орк.	19 + (26 + 28) + (26 + 17) орк. 1-й куп. 2-й куп.
Тон-ный план	G	G	As	G	G

В интродукции «Линды ди Шамуни» тоже четыре раздела. В первом разделе (*tempo d'attacco*) хор, изображающий крестьян, спешащих в церковь, поет *a cappella*. Вторым разделом служит сцена и романс Антонио (*cantabile*), состоящий из нескольких построений. Довольно развернутым является *tempo di mezzo*, где к хору и родителям Линды (Антонио и Маддалены) присоединяется Маркиз. Сцена интродукции заканчивается *stretta*, включающей двухкратное проведение темы *cabaletta* (тема в партии Маркиза) и стремительную коду.

Таблица 3.23 – Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», схема интродукции

Разделы формы	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Хор «Presti! al tempio!»	Романс Антонио «Ambo nati in questa valle»	Scena (хор «Viva!Viva!, Маркиз «Or a noi...»)	Маркиз «Uh! già in collera non sono»
Кол-во тактов, примечания	6 + 16 + 14 camp. хор	12 + 42 + (6+8+4+10+12 +16) орк. реч. А. М. и А.	25 +(10 + 25+ 36) + (19+24) все реч. М. все все	66 + 15 + 67 + 20 + 8 М., все М. М., все Coda орк.
Тон-ный план	D	B D G	C C C (As, Es, D)G C	C

Сцена интродукции I действия из оперы «Эмилия Ливерпульская» тоже включает хор и сольный эпизод персонажа, но построена по другому принципу и незначительна по масштабу. Открывается интродукция хоровым эпизодом (три построения с репризой), после которого следует небольшое ариозо Кандиды с хоровым заключением (всего 28 тт.). Интродукцию завершает повторение хоровой темы первого раздела. Таким образом интродукция имеет очертания трехчастной репризной формы с сольным эпизодом в среднем разделе.

Таблица 3.24 – Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», схема интродукции

Персонажи	Хор «Attendiam tranquilli»	Кандида «Con i doni consueti», хор	Кандида, хор ««Attendiam tranquilli»»
Кол-во тактов, примечания	48 + (16 + 28 +8) орк. хор	3 + 19 + 8 орк. К. хор	8 + 16 все кода (все)
Тон-ный план	F	F	F

«Центральные финалы», как и заключительные сцены опер, играют значительную роль в композиции опер. По своему строению они представляют собой типичные структуры центральных финалов *primo ottocento* – различные варианты *la solita forma*. Наиболее характерным примером является масштабная сцена финала I действия в «Сомнамбуле». Композиция сцены имеет пять разделов соответствующие секциям *la solita forma*.

Таблица 3.25 – В. Беллини, опера «Сомнамбула», схема финала I д.

Разделы формы	Scena	Tempo d'attacco	Cantabile (pezzo concertato)	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Родольфо («Davver, non mi dispiace»), Лиза (реч-в)	Родольфо («Che veggio?»), Амина, Лиза; хор «Osservate. L'uscio è aperto»	Все (Амина «D'un pensiero e d'un accento»)	Все (Эльвино «Non più nozze»)	Все (Амина, Эльвино: «Non è questa, ingrato core»)
Кол-во тактов, примечания	22 + 22 + 34 орк. Р. Р., Л.	95 + 100 + 61 Р.,А. (Л.) хор все	(8 + 8) + 38 А. А.,Э. все	22	(12+11)+ 5 + (12+11) + 51 все все (coda)
Тон-ный план	F	B, F D d	Es	As, f	As

Сцена финала II действия[553] в «Линде ди Шамуни» (сцена безумия Линды) менее развернута и «камерная» – в ней участвуют только Линда, Пьеротто и Антонио. Раздел *tempo d'attacco* охватывает встречу Линды и ее отца Антонио, который ее еще не узнает, раздел *cantabile* представляет собой дуэт Линды и Антонио: долгожданную встречу отца и дочери. В разделе *tempo di mezzo* гармонию семьи разрушает новость пришедшего Пьеротто о свадьбе Карло с другой девушкой. В этот момент Линда переживает два несчастья: измену любимого и

[553] Сцена финала I действия, в которой Линда покидает родную деревню и отправляется в Париж, обозначена в клавире (Shonenberger, 1842) как «Большая молитва». Вся сцена строится на музыкальном материале Префекта (8 тт.) – теме молитвы. Сначала молитву поет Префект, далее к нему присоединяется Антонио, а затем и все остальные участники сцены.

проклятье и отречение от нее отца – и теряет рассудок. После темы-реминисценции признания Карло из дуэта в I действии начинается *cabaletta*.

Таблица 3.26 – Г. Доницетти, опера «Лиеда ди Шамуни», схема финала II д.

Разделы формы	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Линда, Антонио	Антонио («Ah! che il ciel vi benedica»), Линда	Антонио («Io vi lascio»), Линда, Пьеротто	Линда («No, non è ver...»), Пьеротто
Кол-во тактов, примечания	22+ 26	12 + 25 А. вместе	(43 + 11) + (20+10) + 21 + (13 + 9) Л.,А.+П. П. Все Л.,П.	(8+22) + 28 + (8+ 22) + 27 Л. +П. вместе Л. +П. вместе
Тон-ный план	B	Ges	B C E (D, G)	Es

Сцена финала в I действии «Эмилии» (ред. 1824 г.) состоит из трех разделов. Первым разделом является сольный эпизод Дона Ромуальдо в строфической форме (три куплета),который подозревает свою невесту в измене с Федерико. В разделе *tempo di mezzo* происходит главное событие финала – оскорбленный отец Клаудио вызывает соблазнителя Эмилии Федерико на дуэль. Раздел *stretta* представлен как реакция на это событие всех присутствующих, возгласы ужаса и отчаяния.

Таблица 3.27 – Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», схема финала I д.

Разделы формы	Maestoso	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Ромуальдо «Pensace buono Don Romuà!»	Все (Луиджия «Deh correte, mio signore»)	Все (Эмилия «Ah! non più fulmini»)
Кол-во тактов, примечания	5 + (8+9) + (16+7) + (8+6) орк. Р.	21 + 34 + 28 + (8+23) все Кл., все Э., все хор	(16 + 26) + 58 все Coda (все)
Тон-ный план	D	B c a A	d D D

Рассматриваемые оперы, в согласии с традицией, завершаются ариями главных героев с участием других персонажей и хора. В «Эмилии»[554] и

554 В версии 1824 года заключительная сцена представляет собой *finaletto*, в версии же 1828 года опера завершается арией Эмилии.

«Сомнамбуле» (а также в «Цыганке», «Кьяре и Серафине», «Алине, королеве Голкондской», «Безумном на острове Сан-Доминго») ***в финалах*** звучат арии (*rondó*) главных героинь, в «Линде» – ария Карло (*cantabile*) и дуэт Карло и Линды (*stretta*).

В арии Эмилии из финальной сцены оперы разделы *cantabile* и *cabaletta* очень компактны и следуют друг за другом без переходного *tempo di mezzo*. Раздел *cantabile* (*Es-dur, C*) включает два небольших построения и блестящую каденцию (8тт и 10 тт), тема кабалетты, как обычно, повторяется два раза и один раз в коде с сложнейшими фиоритурами. По-видимому отказ Доницетти от *tempo di mezzo* в этой арии и следование подряд двух «статичных» разделов связан с отсутствием событий и действия: перед арией в речитативе состоялось примирение всех героев и в арии Эмилия только радуется своему счастью, а остальные к ней присоединяются.

Совсем по-другому структурирована Беллини ария Амины в финале «Сомнамбулы». Заключительная сцена включает несколько событий, образующих главные разделы: появление Амины на крыше мельницы, страх и переживание за нее (*tempo d'attacco*), осознание всеми невинности Амины и умиление ее речам (*cantabile*), прощение Эльвино и счастливое пробуждение Амины (*tempo di mezzo*), осознание всеми радости и счастья, благополучного завершения всех неприятностей (*stretta*).

Таблица 3.28 – В. Беллини, опера «Сомнамбула», схема финала II д.

Разделы формы	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Реч-в (Э.,Р.,Т.), хор «Scende...»), реч-в Амины «Oh!... se una volta sola»	Амина «Ah! non credea mirarti»	Реч-в Эльвино «No, più non reggo», Амины, хор «Vanne al tempio»	Амина «Ah! non giunge uman pensiero», все
Кол-во тактов, примечания	14 + 24 + (20+21+26) реч-в хор А.	4 + (11 + 9 + 18) орк. А.	17 + 10 + 9 + 16 Э.,А. хор А.,Э. хор	10 + (8+16) + 16 + (8+16) + 27 орк А. все А. все
Тон-ный план	F (f) F Es, As, f	a a C	Es F	B

Вступительный и связующий разделы арии, в которых происходят основное действие финальной сцены, обширны и включают несколько блоков с участием хора (в *tempo d'attacco* – «Scende. Bontà divina...»/ «Она спускается. Господи!..»; в *tempo di mezzo* – «*Vanne al tempio...*» / «Пойдемте в церковь...»), Эльвино и матери Амины Терезы (например, Эльвино: «*Io più non reggo...*»/ «Я больше не могу...»). Раздел *cantabile* имеет очертания трехчастной структуры. Он начинается в *a-moll* (11 тт. – Амина с букетом цветов), в срединном построении происходит модуляция в *C-dur* (Амина и Эльвино, 9 тт.) и завершается *cantabile* уже в C-dur виртуозной каденцией (18 тт.). Заключительный раздел финала (*stretta*) открывается бравурной темой кабалетты Амины в *B-dur*, а затем к ней подключаются все остальные и хор.

Финальная сцена в «Линде ди Шамуни» построена аналогично: Карло (виконт) встречает безумную Линду, которая никого не узнает (*tempo d'attacco*); он обращается к ней с нежностью и говорит, что это он, ее прежний друг, но Линда так его и не узнает (*cantabile*, ария Карло); тогда он произносит слова любви, некогда сказанные им и так запомнившиеся Линде (звучит мотив-реминисценция), и она вся преображается и бросается в объятья Карло, к ней возвращается рассудок (*tempo di mezzo*); наконец возлюбленные соединяются в счастливом восторге (*stretta*).

Таблица 3.29 – Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», схема финала III д.

Разделы формы	Tempo d'attacco	Cantabile	Tempo di mezzo	Stretta
Персонажи	Реч. Пьеротто «E s'è arrestata ancora», хор, все персонажи	Карло «È la voce che primiera»	Все, Карло «A consolarmi affrettisi», Квинтет «Compi, o ciel, la nostra speme», все	Карло «Di tue pene sparve il sogno», все
Кол-во тактов, примечания	44 + 58 + 59 + 30 орк. П.,Л. хор, А. все	1 + (8+8) +10 + 8 орк К. Л.,К. К.	21 +16 + 23 + 49 все К. квинтет все	(8+ 18) + 4 + (8+ 18) + 14 К. дуэт с Л. все К. дуэт с Л. все
Тон-ный план	d F,G D	D	g G F D	D

В этой сцене так же, как и в финале «Сомнамбулы», чередуются моменты статики (признание Карло, восторг возлюбленных) с эпизодами, наполненными событиями (встреча Линды и Карло, сочувствие всех к Линде, ее прозрение). Первый и связующий разделы достаточно масштабны и включают несколько построений (например, хор в *tempo d'attacco*, квинтет всех мужских персонажей *a cappella*). Раздел «E voce» (*cantabile*, ария Карло) имеет трехчастную структуру (a-b-a_1). Поворотный момент *tempo di mezzo* (прозрение Линды) наступает после реминисценции в партии Карло темы из дуэта Линды и Карло в I действии. *Stretta* представляет собой двукратное проведение темы кабалетты, где к Карло присоединяется Линда.

Таким образом, принципы использования музыкальных форм композиторами в одних и тех же номерах и с участием персонажей одного амплуа сходны. Интродукции, арии главных персонажей, центральные финалы, сцены свиданий влюбленных, заключительные сцены опер по структуре представляют собой различные варианты *la solita forma*. В этой форме также написаны, например, сольные номера побочных персонажей. Таковы, например, каватина Родольфо и ария Лизы в «Сомнамбуле», каватина Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» или арии *basso buffo* из «Эмилии» и «Линды» (а также номера в других операх).

Кроме того, в использовании музыкально-стилевых идиом в одинаковых номерах также есть сходства. Как было отмечено, в *cabaletta* арий главных героинь появляется «*canto staccato*», выражающее трепетанье юных влюбленных сердец; в дуэтах героинь и комических персонажей сталкиваются два полярных стиля – низкий буффонный и патетический серьезный. Однако важнейшими свойствами музыкального языка опер *semiseria* были особый сентиментальный тон и пастораль.

3.3 Особенности музыкального языка

Чувствительный стиль. В справочной литературе о жанре оперы *semiseria* и в некоторых исследованиях, в которых затрагивается история жанра или рассматриваются сами оперы *semiseria*, обычно отмечается, что сентиментальность

(или сентиментальный тон) была характерной чертой жанра, однако эти утверждения редко сопровождаются какими-то определенными примерами.

Вспомним, что сентиментальные мотивы и ситуации, вызывающие у зрителей слезы и сочувствие к персонажам, были обязательным моментом всех либретто опер *semiseria* и нашли выражение в текстах речей чувствительных героях и различных текстовых ремарках. Сентиментальный тон получил выражение и в музыке опер с помощью средств так называемого чувствительного стиля. Этот «итало-французский вокальный стиль» (по определению Ю. Антиповой), ставший «лицом» сентиментальной оперы XVIII века, преодолев рубеж веков, все еще был легко узнаваем и весьма популярен (несмотря на угасание успеха самих французских лирико-комических опер). С течением времени этот стиль обогатился новыми качествами, безусловно связанными с расцветом стиля *brilliante* (культуры вокального пения, эстетики *bel canto*): расширился круг вокальных приемов, разнообразнее стали типы интонирования, точнее прописывались нюансы исполнения.

Беллини и Доницетти часто обращались к этому стилю для характеристики своих чувствительных персонажей. Вспомним, к примеру, романс Нелли из «Адельсона и Сальвини», дуэт Эмилии и Клаудио из «Эмилии Ливерпульской», дуэт Тассо и Элеоноры из «Торквато Тассо». Наибольшим сосредоточением средств чувствительного стиля отличаются сцены безумия из опер *semiseria* – сцены наивысшего эмоционального напряжения и без того чересчур чувствительных героев. Рассмотрим подробнее сцены безумия из «Линды ди Шамуни» и «Безумного на острове Сан-Доминго», а также финальную сцену со спящей Аминой из «Сомнамбулы», и выявим в них элементы чувствительного стиля.

Финальная сцена появления сомнамбулы Амины, состоящая из 4 разделов, является кульминационным моментов всей оперы. В основе первого речитативного раздела лежит трогательная молитва Амины, мелодия которой основана на нисходящем (в основном, поступенным) движении с широкими «никнущими»

скачками. Эта сосредоточенная мелодия прерывается внезапным полным отчаяния возгласом героини – «зависанием» на высоком *as*.

В этом же разделе ее меланхоличные воспоминания о кольце и цветах, подаренных Эльвино, сопровождают звучащие в оркестре мотивы-реминисценции из предыдущих номеров оперы. Первым (еще перед молитвой) появляется мотив с пульсирующей ритмической фигурой из финала I действия (в той же инструментовке, но в *Es-dur* вместо *F-dur*), который там также сопутствовал появлению сомнамбулы Амины в покоях графа. Звучание этого мотива здесь резко контрастирует с унылой никнущей мелодией в партии Амины (Рисунок 3.13).

После молитвы, в тот момент, когда Амина вспоминает о кольце, появляется еще один мотив-реминисценция – первая фраза из *cantabile* каватины Эльвино «*Prendi: l'anelti dono...*». Мотив звучит в той же тональности (As-dur) и оркестровке (деревянно-духовые и струнные), что и во вступлении к *cantabile*, но в другом размере – вместо 12/8 в 4/4 (Рисунок 3.14). Через несколько тактов в оркестровой партии проходит еще один мотив из этой же каватины – краткая фраза из начала *cabaletta* (так же, в той же тональности и инструментовке) (Рисунок 3.15).

Рисунок 3.13 – В. Беллини, опера "Сомнамбула", финальная ария Амины, tempo d'attacco, первый мотив-реминисценция

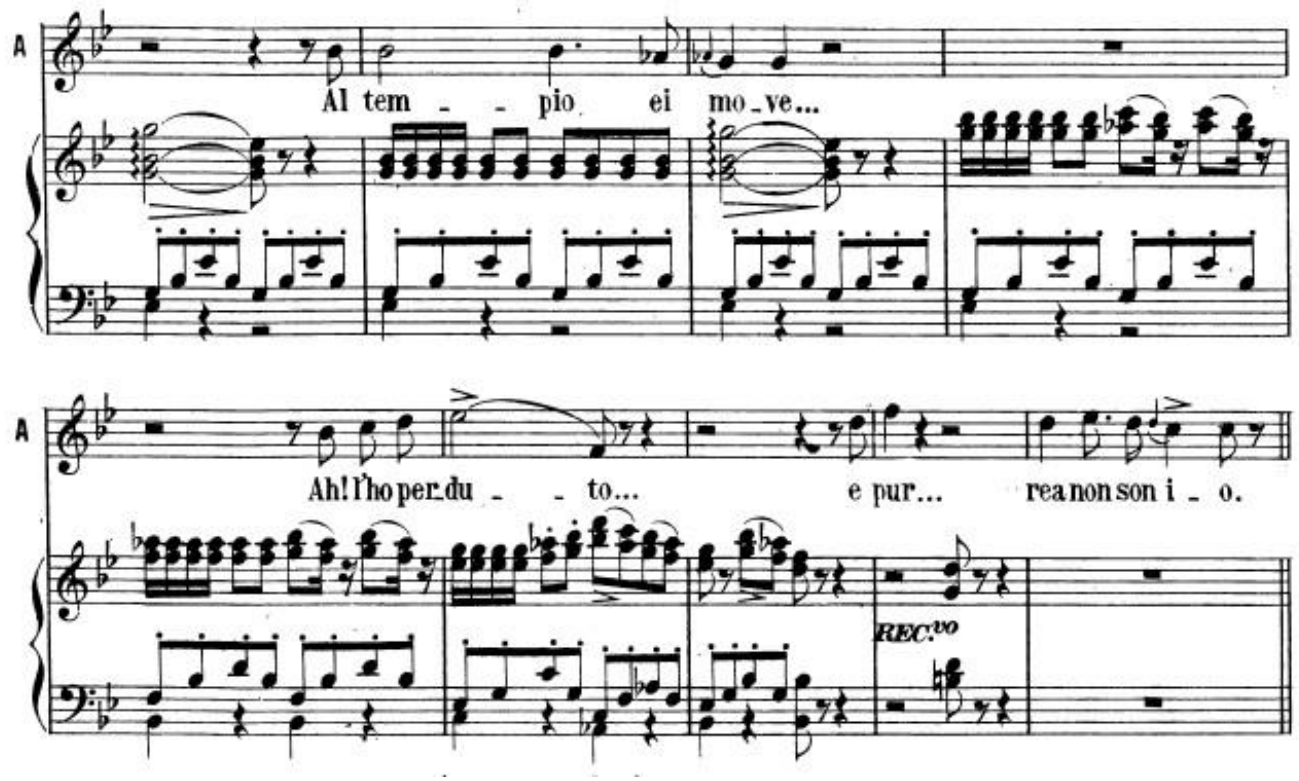


Рисунок 3.14– В. Беллини, опера "Сомнамбула", финальная ария Амины, tempo d'attacco, второй мотив-реминисценция

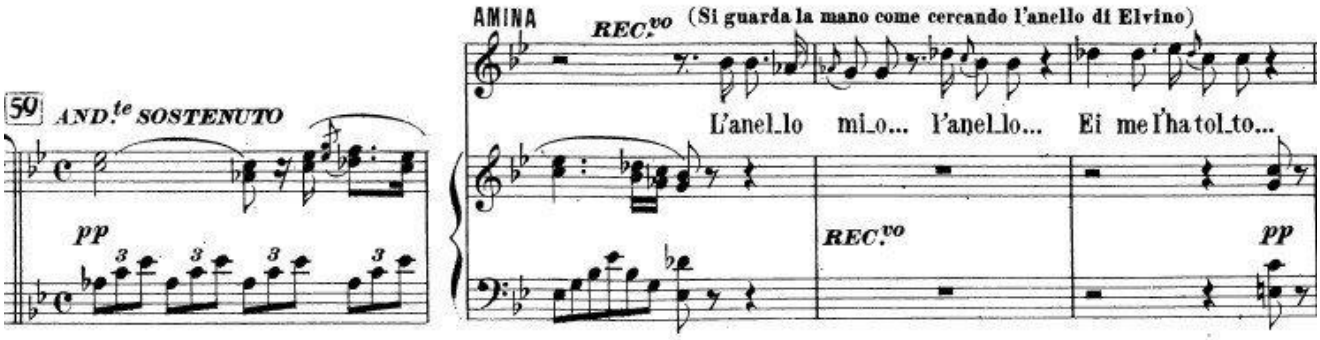
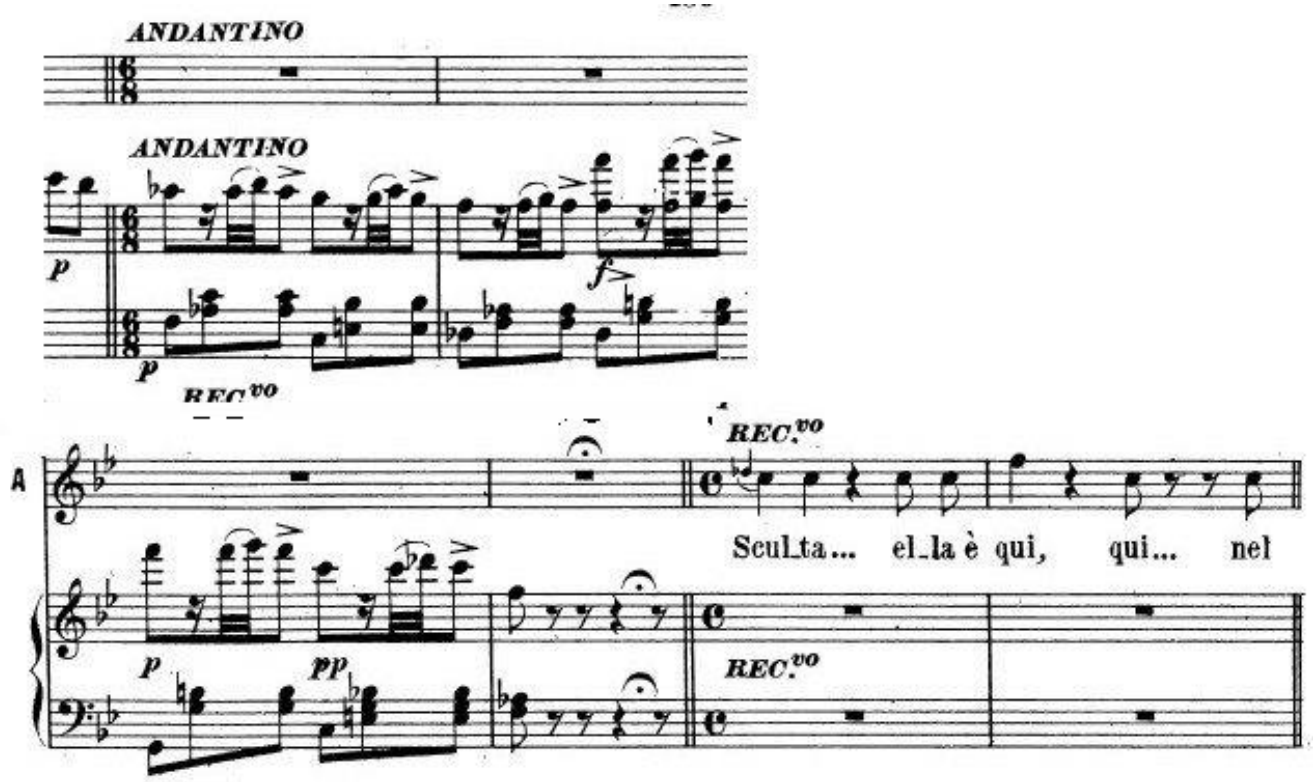


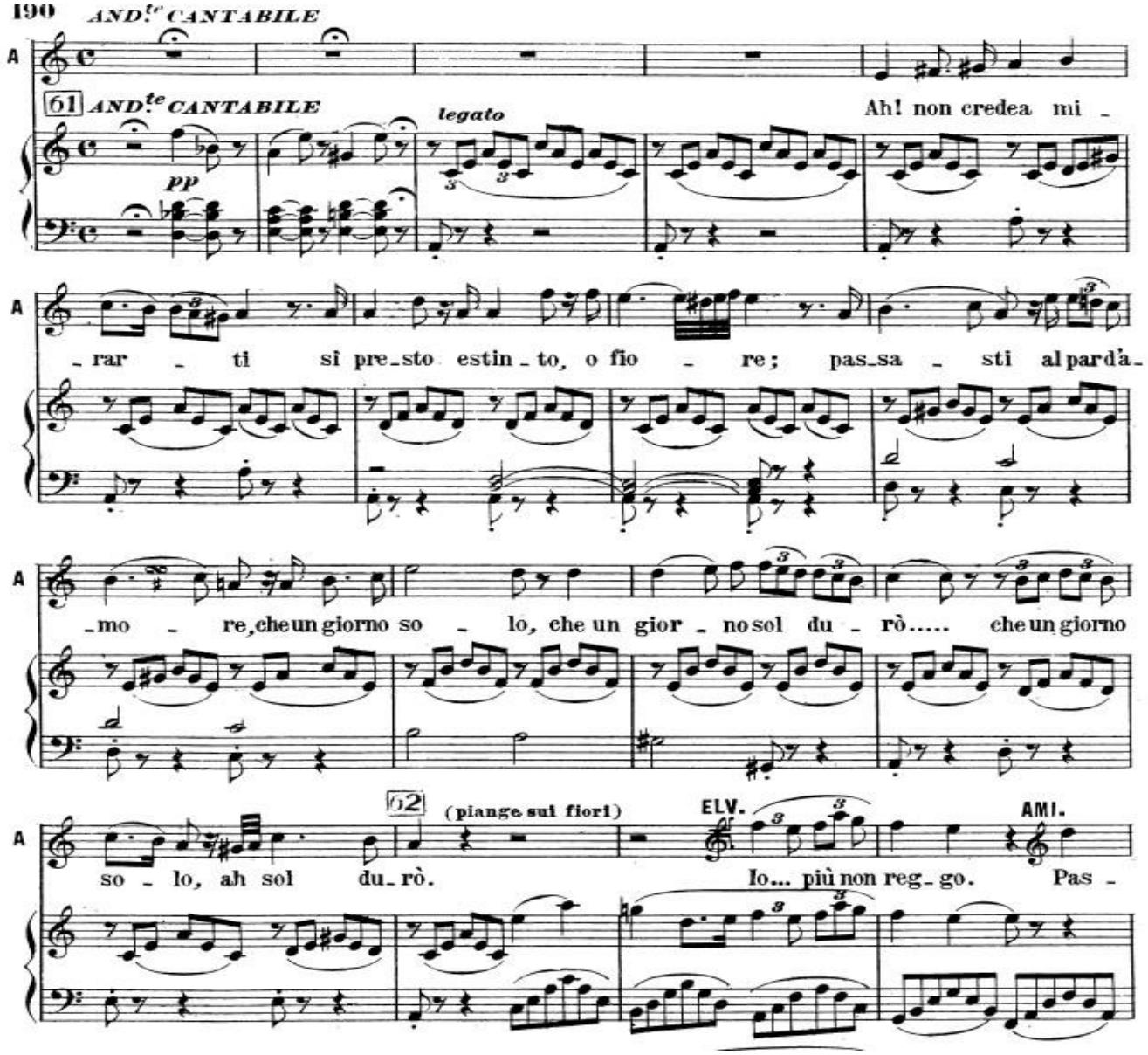
Рисунок 3.15 – В. Беллини, опера "Сомнамбула", финальная ария Амины, tempo d'attacco, третий мотив-реминисценция



В моменты появления последних двух мотивов-реминисценций речь Амины сбивчива, мысли спутаны. Ее растерянность и взволнованность выражены в музыке типичными для таких эпизодов приемами: паузами, разрывающими словесную фразу, повторением нот, никнущими фразами, гармонической неопределенностью.

Следующий раздел финальной сцены – известнейшее *cantabile* Амины «*Ah! Non credea mirarti*» – является совершенным образцом беллиниевской «длинной, длинной, длинной мелодии, каких никто не писал до него» (по известному определению Верди). Композитор использует здесь полную палитру средств, характерных для изображения «чувствительного героя» на сцене. Во вступлении переход к печальному *a-moll* (главной тональности *cantabile*) осуществлен через каденционный оборот с неаполитанским секстаккордом. Неторопливая меланхоличная мелодия основана на плавном движении, сочетающемся с обильными украшениями и интонационной подвижностью. Важный момент – вуалирование неквадратной метроритмической структуры, рождающее ощущение свободы и раскрепощенности изливаемого героиней чувства (Рисунок 3.16).

Рисунок 3.16 – В. Беллини, опера "Сомнамбула", финальная ария Амины, cantabile



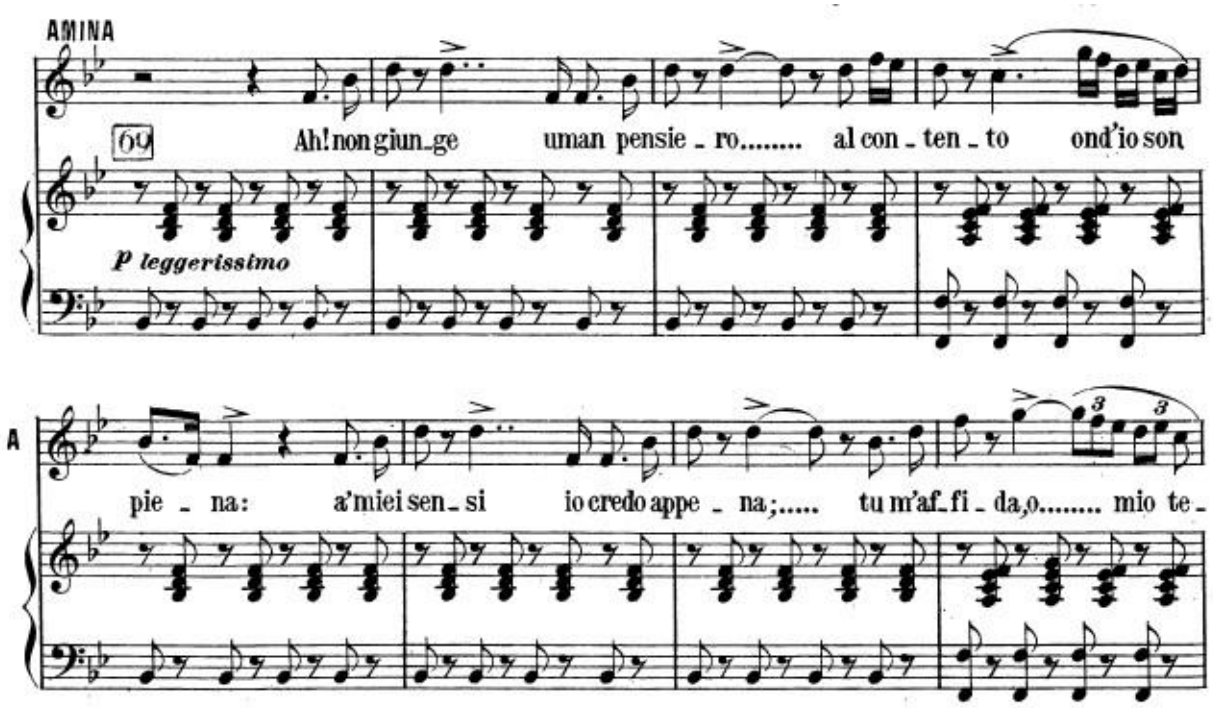
Это *cantabile* вообще можно назвать самым сентиментальным моментом оперы. По свидетельству одного из первых слушателей оперы – М. И. Глинки – Паста и Рубини (первые исполнители оперы партий Амины и Эльвино) «во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга»[555]. Очевидно, что комментарий Глинки как раз и относится к *cantabile*,

555 Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 43

так как именно в этом разделе Амина плачет над увядшими цветами, а Эльвино с сочуствием наблюдает за ее страданиями.

Печальное настроение Амины изменяется в следующем разделе (*tempo di mezzo*) в момент ее счастливого пробуждения – ярком всплеске фиоритур с «застыванием» на *b2*. В финальной *cabaletta* ее радостное воодушевление подчеркивается выразительными акцентами на слабых долях, широчайшими скачками и даже самим восходящим направлением мелодии (вверх по тоническому квартсекстаккорду) (Рисунок 3.17).

Рисунок 3.17 – В. Беллини, опера "Сомнамбула", финальная ария Амины, cabaletta



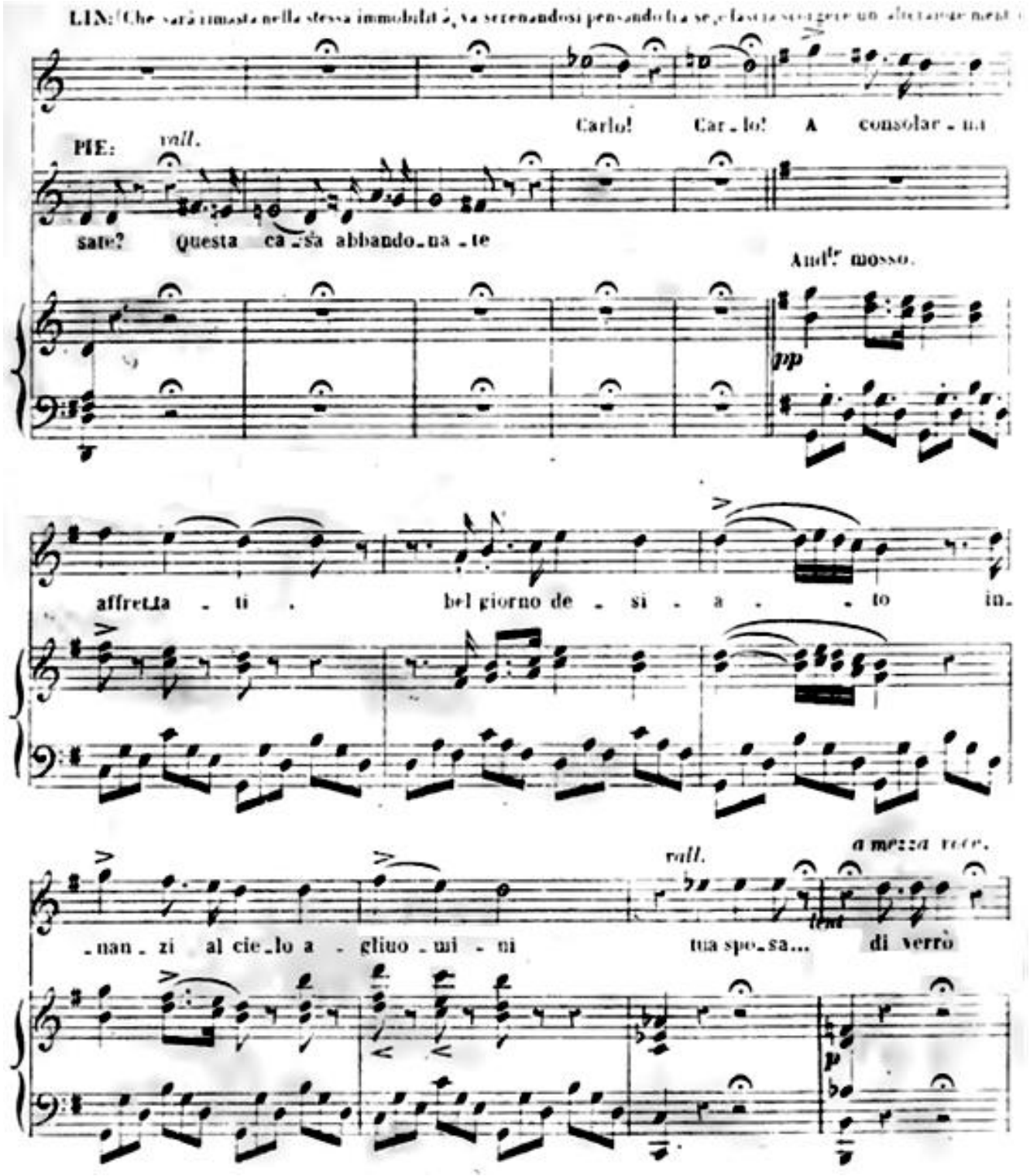
Таким образом, любые оттенки состояния Амины и ее эмоциональных переживаний, ярко выраженные в тексте, нашли отражение и в ее музыкальной речи во всех разделах в соответствии с типичными приемами чувствительного стиля и вкусами публики. Подобное музыкальное воплощение малейших изменений эмоционального настроения чувствительной героини обнаруживается и в «большой сцене безумия» из «Линды ди Шамуни» Доницетти.

В сцене безумия Линды Доницетти обращается к тем же приемам чувствительного стиля, что и Беллини, вплоть до использования мотивов-реминисценций. К примеру, в партии Линды появляется тематизм из *cabaletta*

дуэта Линды и Карло из I действия «*A consolarmi*». Мотив звучит в той же тональности и с тем же текстом, но внезапно обрывается на гармонии неаполитанского секстаккорда в тот момент, когда Линда вспоминает о своей сопернице – нынешней невесты Карло (*tua sposa*)[556] (Рисунок 3.18).

556 Вообще же эта музыкальная фраза играет в драматургии оперы исключительную роль. Помимо этого момента, она появляется также в финале оперы во время сцены встречи Карло и Линды. Э. Сеничи определяет ее как «терапевтическую кабалетту»: только после того, как Линда услышала от Карло эту фразу, она приходит в себя.

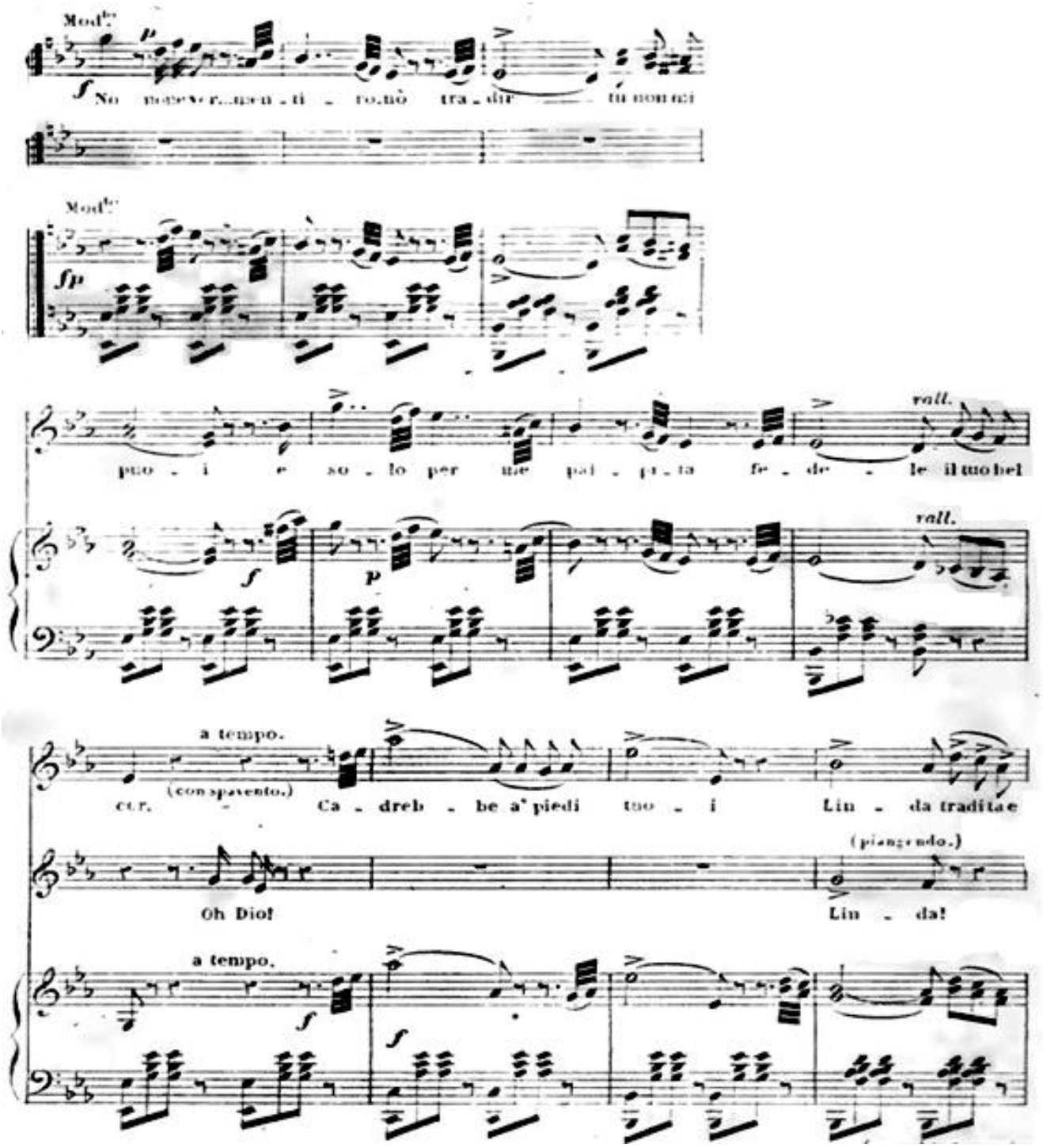
Рисунок 3.18– Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", финал II д., сцена безумия Линды, мотив-реминисценция



Растерянность Линды, ее помешательство, выражены в виртуозной *cabaletta*, «ослепительной вспышке радости и отчаяния» (по выражению С. Бархатовой), с помощью арсенала средств чувствительного стиля: ниспадающая кружащаяся мелодия с пунктирным ритмом и характерными скачками разорвана паузами на

краткие мотивы (из-за чего и складывается ощущение спутанной и сбивчивой речи Линды, ее эмоционального потрясения) (Рисунок 3.19).

Рисунок 3.19 – Г. Доницетти, опера "Линда ди Шамуни", финал II д., cabaletta Линды,



В «Безумном на острове Сан-Доминго» представлен редкий для оперной сцены того времени вариант мужского безумия. Музыкальная характеристика

безумца Кардениo выражена в трех номерах: его романсе и дуэте с Кайдама из I действия, дуэте с Элеонорой из II действия.

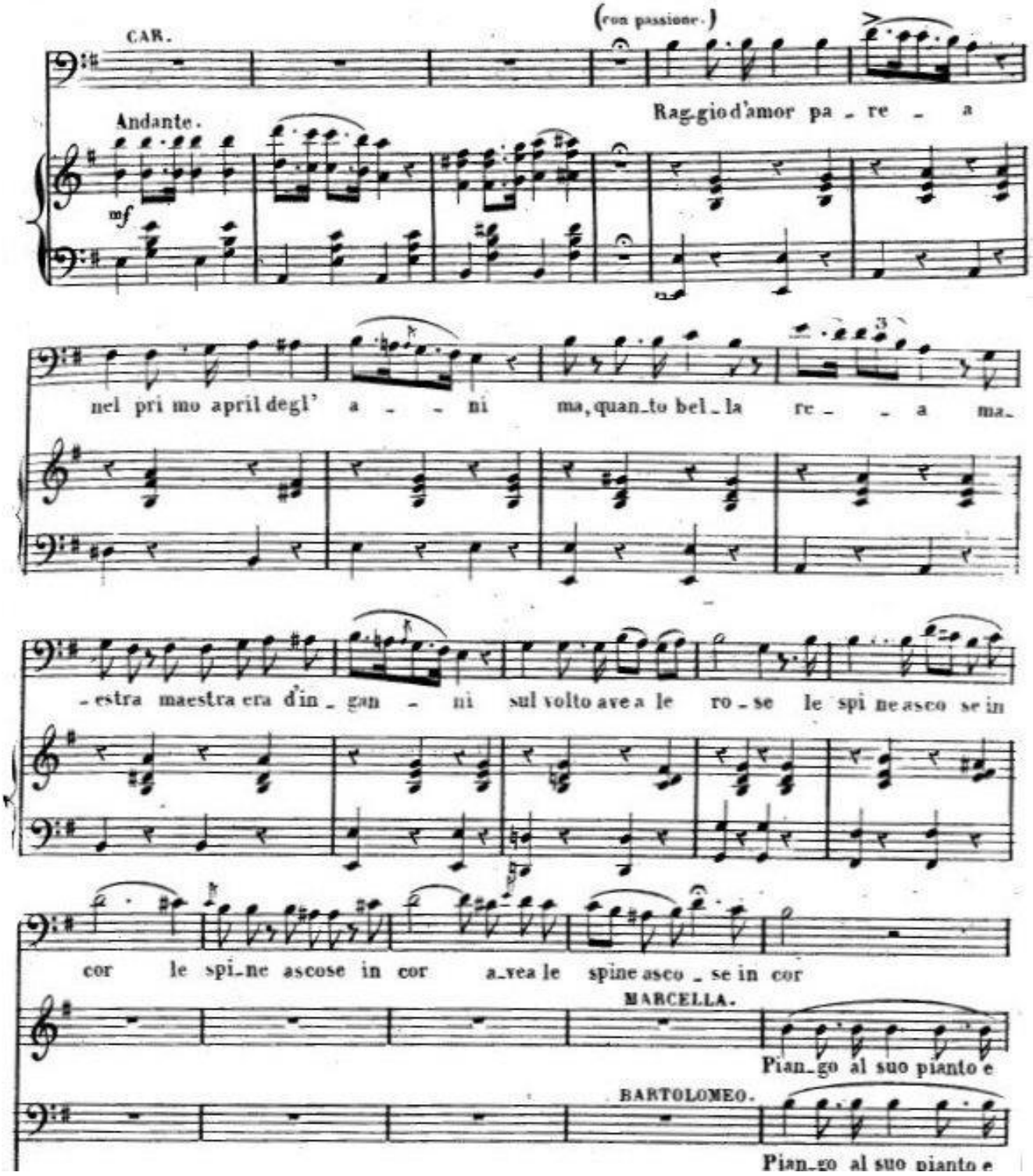
Первое появление Кардениo в опере решено необычным образом. Согласно тексту либретто и сценическим ремаркам Кардениo находится на вершине скалы, и на сцене слышен лишь его голос: безумец в минуту отчаяния вспоминает о своей жене и ее жестокой измене. Для столь необычного «выхода» главного героя выбрана и нетипичная форма – не стандартная *cantabile-cabaletta*, а романс, состоящий из двух одинаковых строф и написанный композитором чувствительном стиле.

Простая и выразительная мелодия романса основана на поступенном нисходящем движении и острых «щемящих» хроматизмах. Как отмечает Ашбрук, мелодия романса «утверждает благородный элегический тон. <...> Горе и напряжение Кардениo отражаются в чередовании *legato* и разорванных фраз, которые сменяют друг друга, не нарушая общую согласованность и сбалансированность. Тройное повторение текста в конце выглядит как *idée fixe*»[557]

Первая фраза этой мелодии появляется уже в кратком оркестровом вступлении к романсу и неожиданно резко обрывается на выразительном хроматическом ходе. Заметим, что озвучена она тембрами деревянно-духовых инструментов (флейтами и кларнетами). Гармонический язык романса прост, эффектна модуляция в конце обеих строф: переход в тональность доминанты из *e-moll* осуществляется через краткое отклонение в параллельную тональность на словах «*Sul volto avea le rose*» («На лице у нее были розы») (Рисунок 3.20).

557 Ashbrook W. Donizetti and his operas. P. 339.

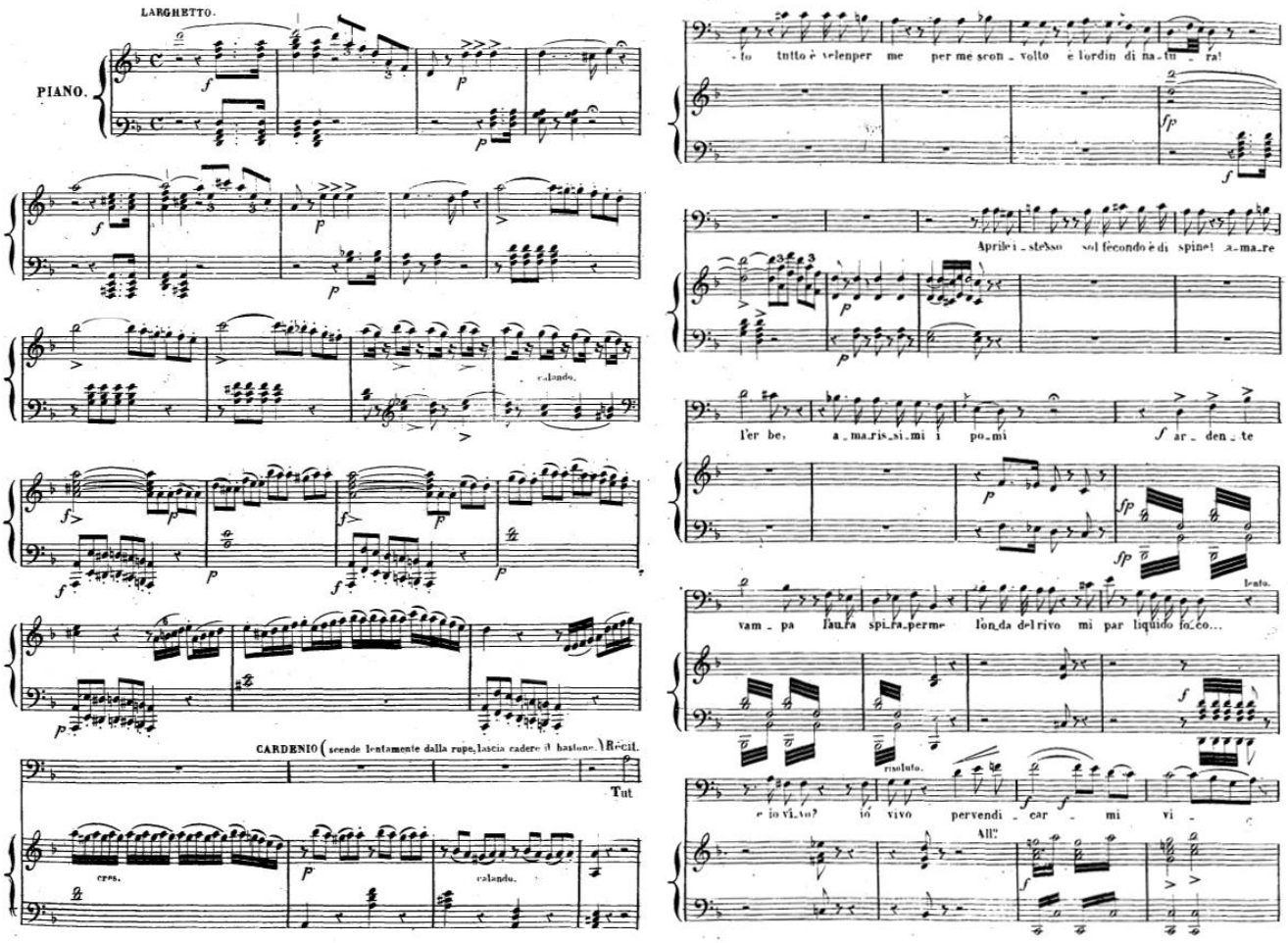
Рисунок 3.20 –: Г. Доницетти, опера "Безумный на острове Сан-Доминго", романс Карденио



Меланхоличную линию романса продолжает речитатив Карденио перед его дуэтом с Кайдама. В протяженном вступлении опять же солирует тембр флейты. Интонационной основой материала вступления служат мотивы «вздоха» и поступенные хроматические ходы, в ладогармонической сфере главенствует

гармонический d-moll. И тембр флейты, и некоторые мотивы вступления далее сопровождают речитатив Кардению (Рисунок 3.21).

Рисунок 3.21-- Г. Доницетти, опера "Безумный на острове Сан-Доминго", речитатив Кардению

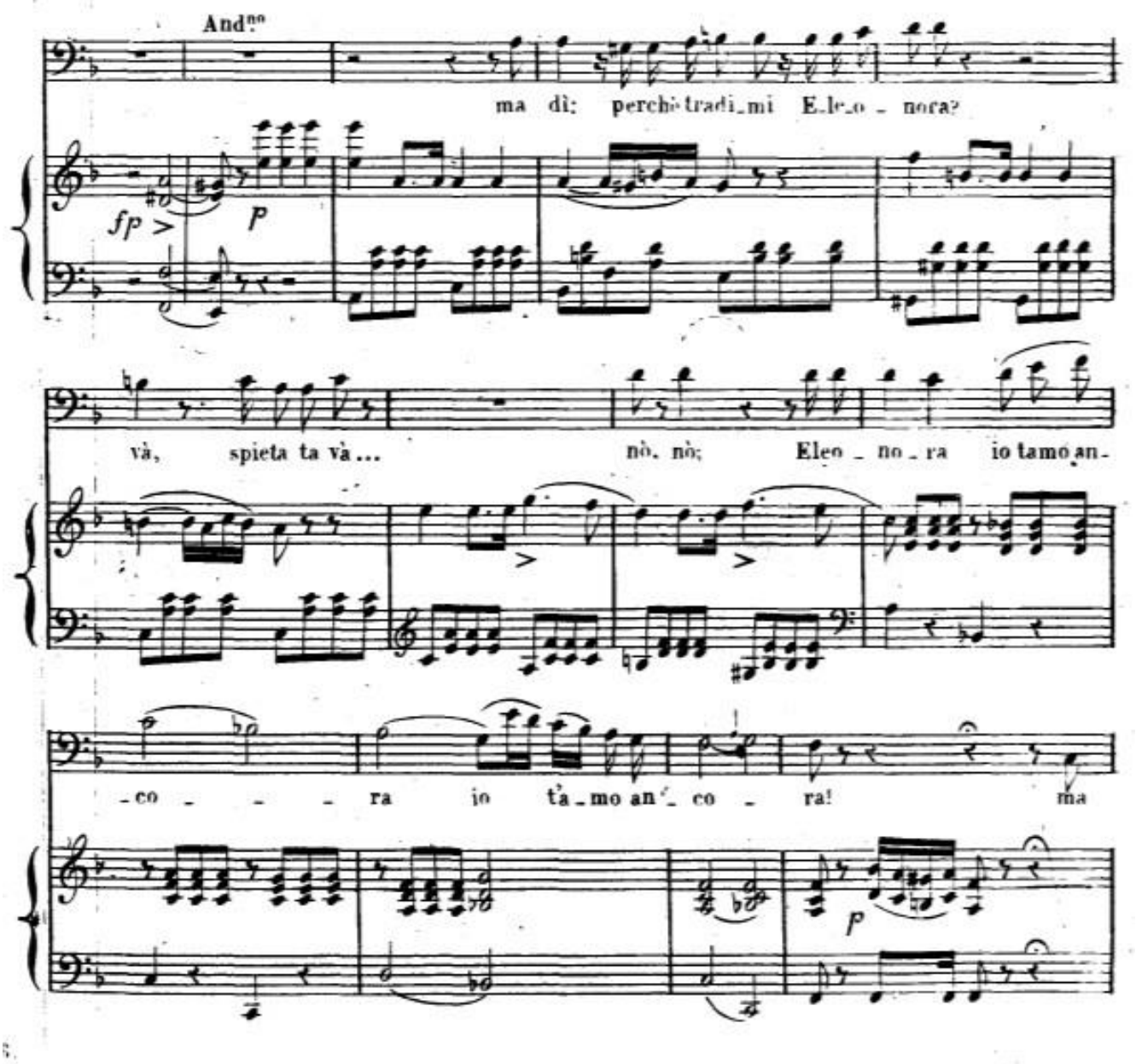


Музыкальный материал, помимо типичных чувствительных приемов (поступенное нисходящее движение, мотивы вздоха, разрывы фраз), включает активное напряженное крещендирующее восходящее движение (по звукам мажорного секстаккорда) к самым высоким нотам баритонового диапазона (как выражение надрыва, на словах «*ardente vampa*» («огненный пожар»)).

Тональный план речитатива разнообразен и охватывает несколько тональностей – от первоначального *d-moll* к *B-dur* и *F-dur* (активное движение в мелодии, высокие ноты, фортиссимо), затем из *a-moll* (в оркестре в этот момент звучит тема из романса Неморино «*Una furtiva lagrima*» из «Любовного напитка»)

происходит эффектная модуляция в *F-dur* через краску *B-dur* (тональности «неаполитанской» гармонии для *a-moll*) (Рисунок 3.22).

Рисунок 3.22 – Г. Доницетти, опера "Безумный на острове Сан-Доминго", речитатив Карденио, цитата мелодии романса Неморино



Таким образом в этих и других номерах (например, в речитативе и первом разделе дуэта Карденио и Элеоноры) Доницетти для музыкальной характеристики безумного Карденио также обращается к богатой палитре средств чувствительного стиля.

Couleur locale **и пастораль**. Попытки придать музыке историческую или национальную хар*а*ктерность обнаруживаются во многих итальянских операх

раннего отточенто. Наиболее последовательны в этом стремлении были В. Беллини и Г. Доницети. Так, изучая искания Доницетти в сфере воссоздания локальной атмосферы, И. Драч приходит к выводу, что «подробный показ среды становится в его серьезных операх все более действенным компонентом драматургии»[558]. В качестве примеров укажем оперы Доницетти: кроме «Линды ди Шамуни», в которой из всех его опер «больше всего проявилось то, что называют "местным колоритом"»[559], можно еще вспомнить «Лючию ди Ламмермур» или «Лукрецию Борджиа».

Несомненно, внимание композиторов к музыкальному вплощению местного колорита было связано с водворением на оперной сцене романтической эстетики. «Интерес к среде обитания героев, – пишет И. Драч, – ее восприятие как символ многообразия жизненной реальности, на которую наталкиваются субъективные устремления личности, все это свидетельствовало об утверждении на подмостках итальянского оперного театра романтического мировидения»[560]. Тем не менее, атмосфера действия в большинстве опер *semiseria* воссоздается только в либретто, однако с помощью 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.

Горный пейзаж, как уже отмечалось, являлся одним из чрезвычайно популярных топосов местного колорита в операх XIX века. В большинстве опер конца XVIII века–первой половины XIX века, сюжет которых разворачивается на фоне рельефа гор, в создании музыкальной характеристики местного колорита композиторы опирались на «альпийские звуки»: тирольские напевы или швейцарские *ranz des vasches* (как, например, в «Вильгельме Телле» Гретри и

558 Драч И. Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма. С. 11.

559 Sutherland Edwards H. Rossini and His School. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 99.

560 Драч И. Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма. С. 14.

Россини, обеих «Элизах» Керубини и Майра и др.), сам же горный пейзаж, соответственно, получал в этих операх конкретные географические ориентиры[561]. В операх *semiseria* Беллини и Доницетти, наоборот, географические реалии размыты, а сам горный пейзаж получил необычную трактовку: он выражен в музыке опер с помощью средств, типичных для пасторальной музыки (что полностью соответсвует пасторальному духу либретто этих опер).

Например, в номерах, где представлена атмосфера действия (чаще всего таковыми являлись интродукции и заключительные сцены оперы, а также все хоровые номера), используется характерный круг тональностей. Так, вступление к опере «Сомнамбула» и хор *«In Elvezia non v'ha rosa»* («Нет в Швейцарии цветка») из интродукции этой оперы написаны в тональности *G-dur*, за которой еще с середины XVIII закрепилось значение «всего сельского, идиллического и подобного эклоге»[562]. В «радостном и пасторальном»[563] *A-dur* написана сцена в садах Прованса из «Алины»; краской *F-dur,* тональности «любезности и покоя»[564] озвучен хор интродукции из «Эмилии»; тональность *E-dur*, «тональность желанной, но несбыточной мечты, далекого Золотого века»[565] использована в увертюре к «Линде ди Шамуни».

В оркестровке названных выше номеров также использованы тембры, типичные для «пастушеской» музыки. К примеру, во вступлении к опере «Сомнамбула» значительна роль деревянно-духовых инструментов, часто наделявшихся пасторальными характеристиками: флейты, гобоя, кларнета. Тембры этих же инструментов солируют во вступлении к сцене в садах Прованса из II акта «Алины, королевы Голкондской» (Рисунок 3.23). Ассоциации с пасторальной музыкой в этой сцене усиливаются к тому же благодаря реплике Вольмара: не

561 Подробнее см. об этом: Unverricht H. Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musicalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts // Die *Couleur locale* in der Oper des 19. Jahrhunderts / hrsg. von H. Becker. Regensburg: Bosse, 1976. S. 99-119.

562 Определение К. Д. Шубарта. Цит. по: Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. С. 485.

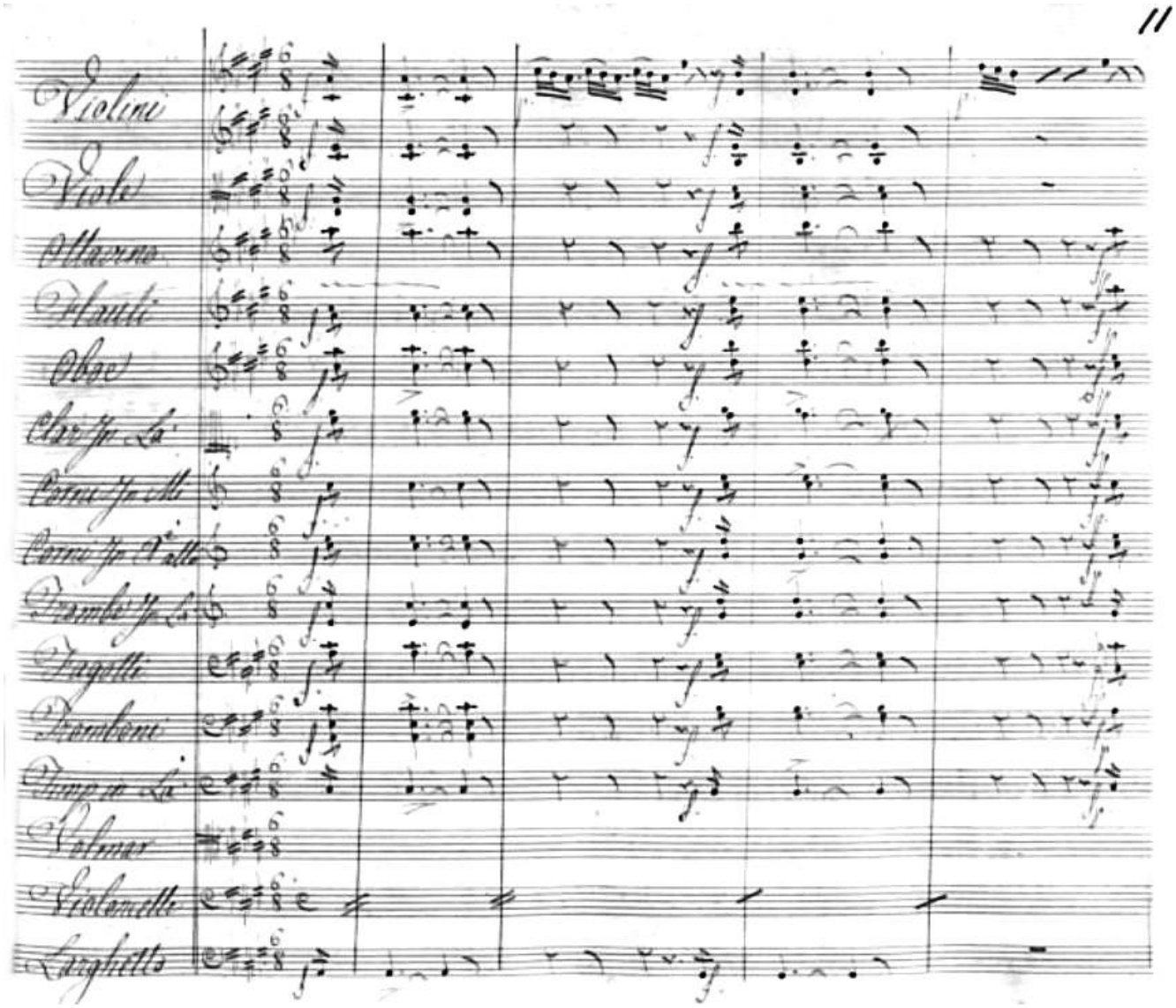
563 Определение М. А. Шарпантье. Цит. по: Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции. С. 485.

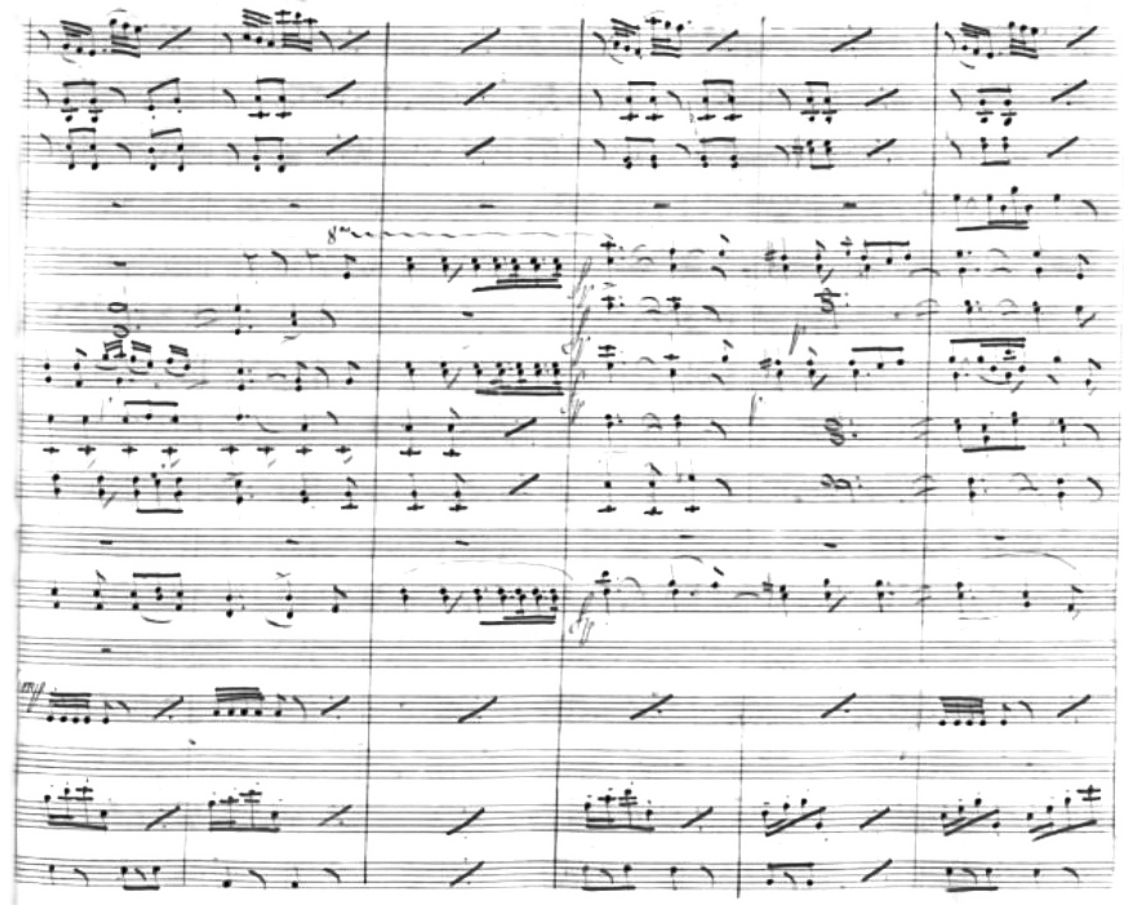
564 Определение К. Д. Шубарта. Цит. по: Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции. С. 485.

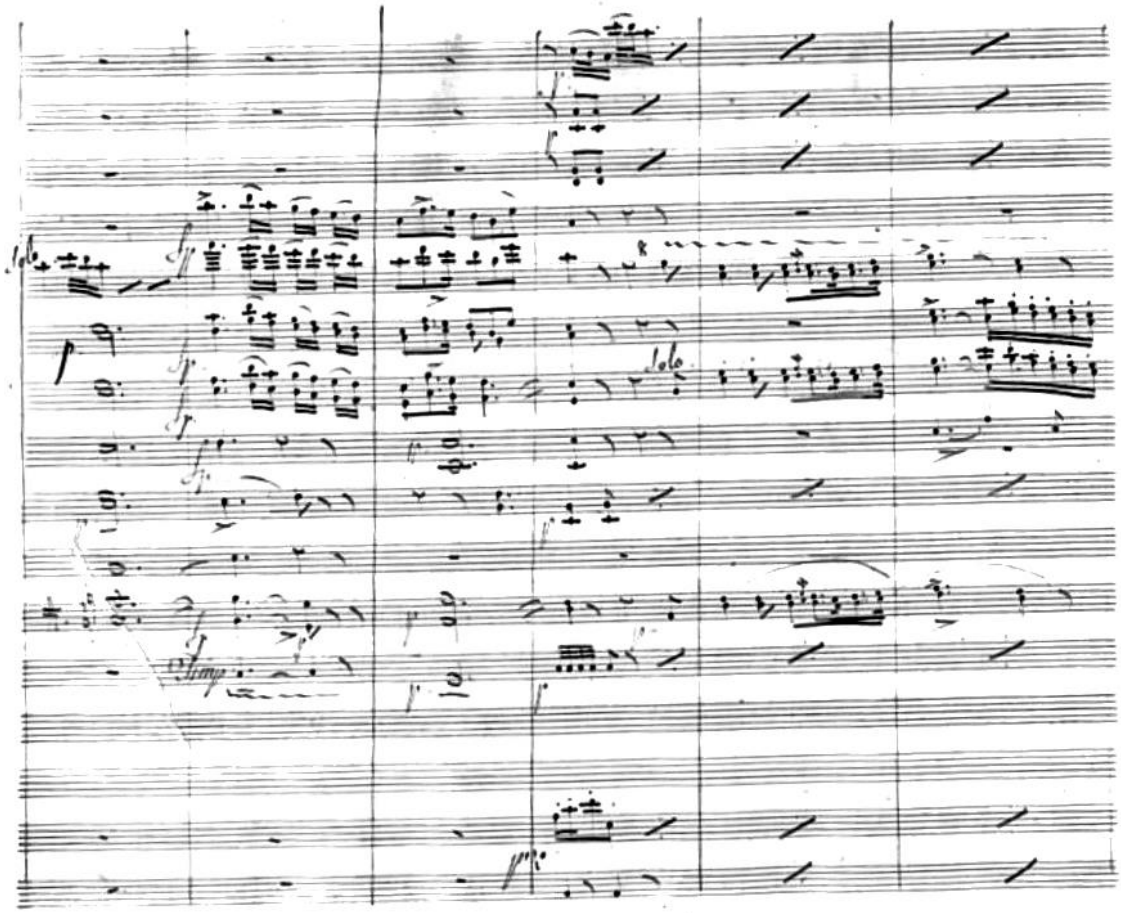
565 Новоселова Е. Поэтика "больших опер" Э. Скриба - Дж. Мейербера: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2007. С. 127.

понимая, где находится, он внимательно прислушивается к окружающим звукам и восклицает: «*I flauti de' pastori*» («Флейты пастухов»).

Рисунок 3.23-- Г. Доницетти, опера «Алина, королева Голконды», вступление к хору и романсу Вольмара из II д.






solo
solo

Большинство хоровых номеров из упомянутых опер написаны в размере 6/8, часть их – в ритме сицилианы (как хор крестьян из сцены в садах Прованса из «Алины»). Музыкальный материал этих номеров изложен в трио-фактуре, для верхних голосов характерно связное мелодическое движение параллельными терциями (например, в хорах из «Сомнамбулы», «Алины»), в аккомпанементе часто используется протянутый «волыночный» бурдон и квинтовые басы (как в хоре интродукции из «Линды») (Рисунок 3.24; Рисунок 3.25; Рисунок 3.26).

Рисунок 3.24-- Г. Доницетти, опера «Алина, королева Голконды», хор из II д.

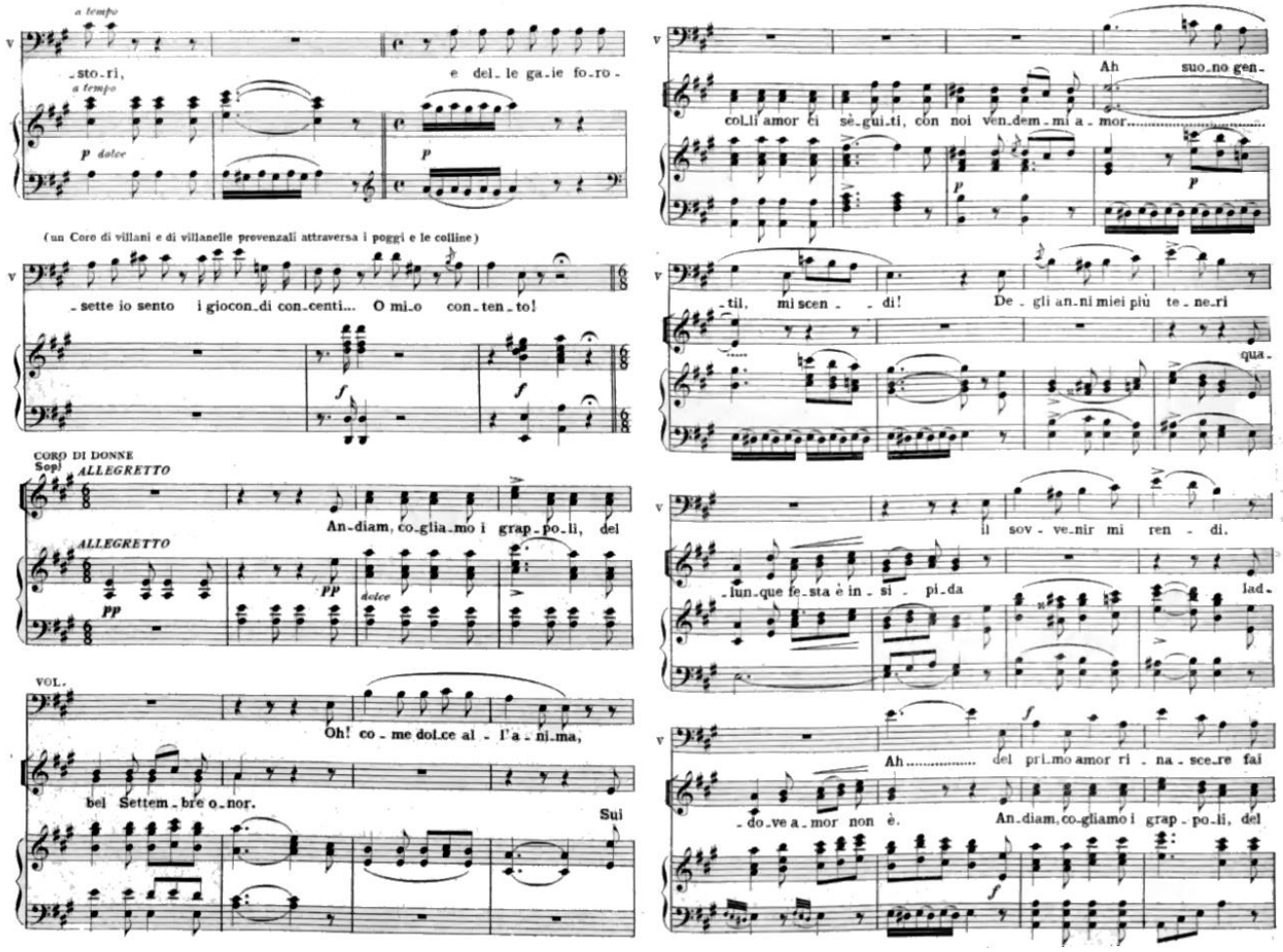


Рисунок 3.25 -- В. Беллини, опера «Сомнамбула», хор из I д.

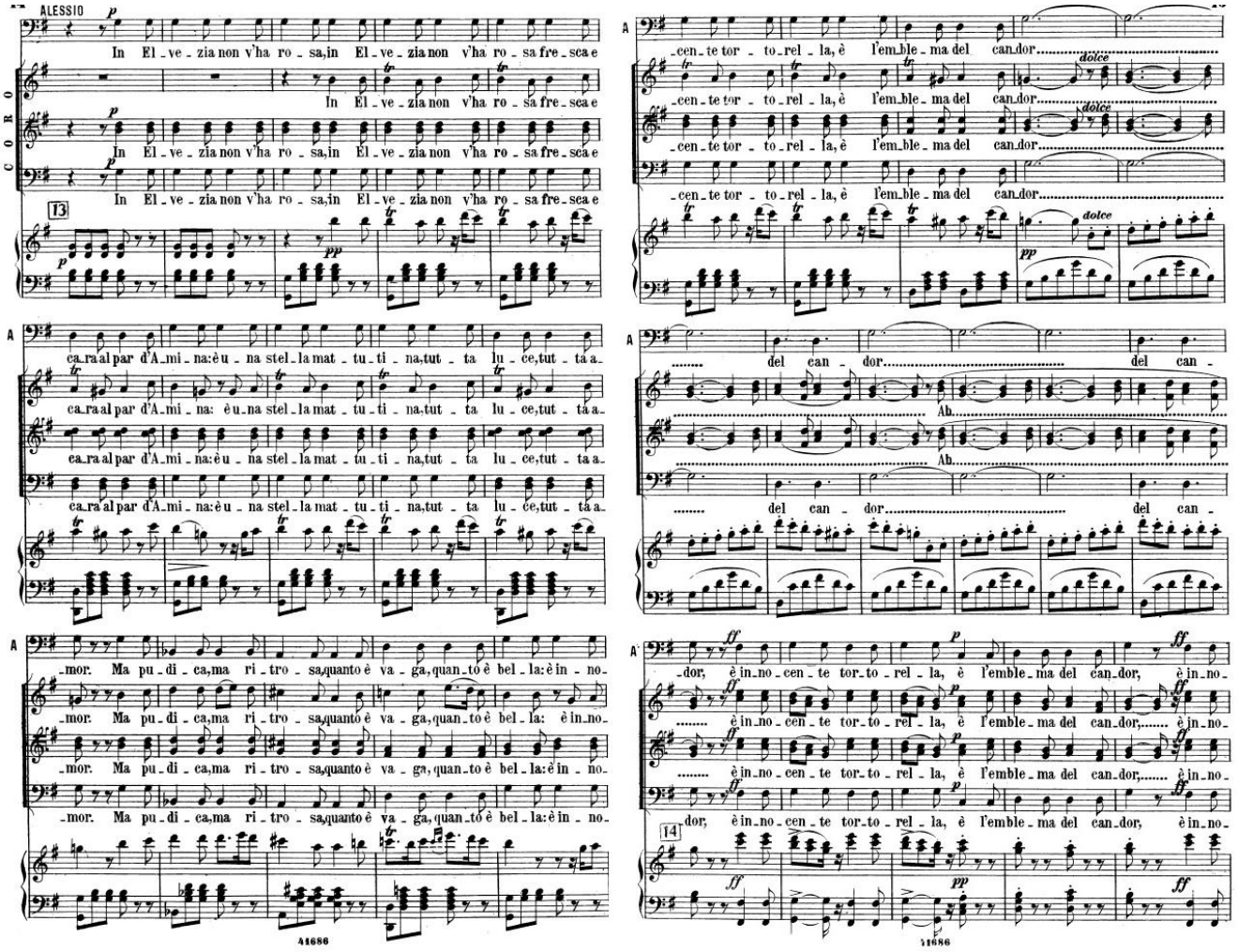
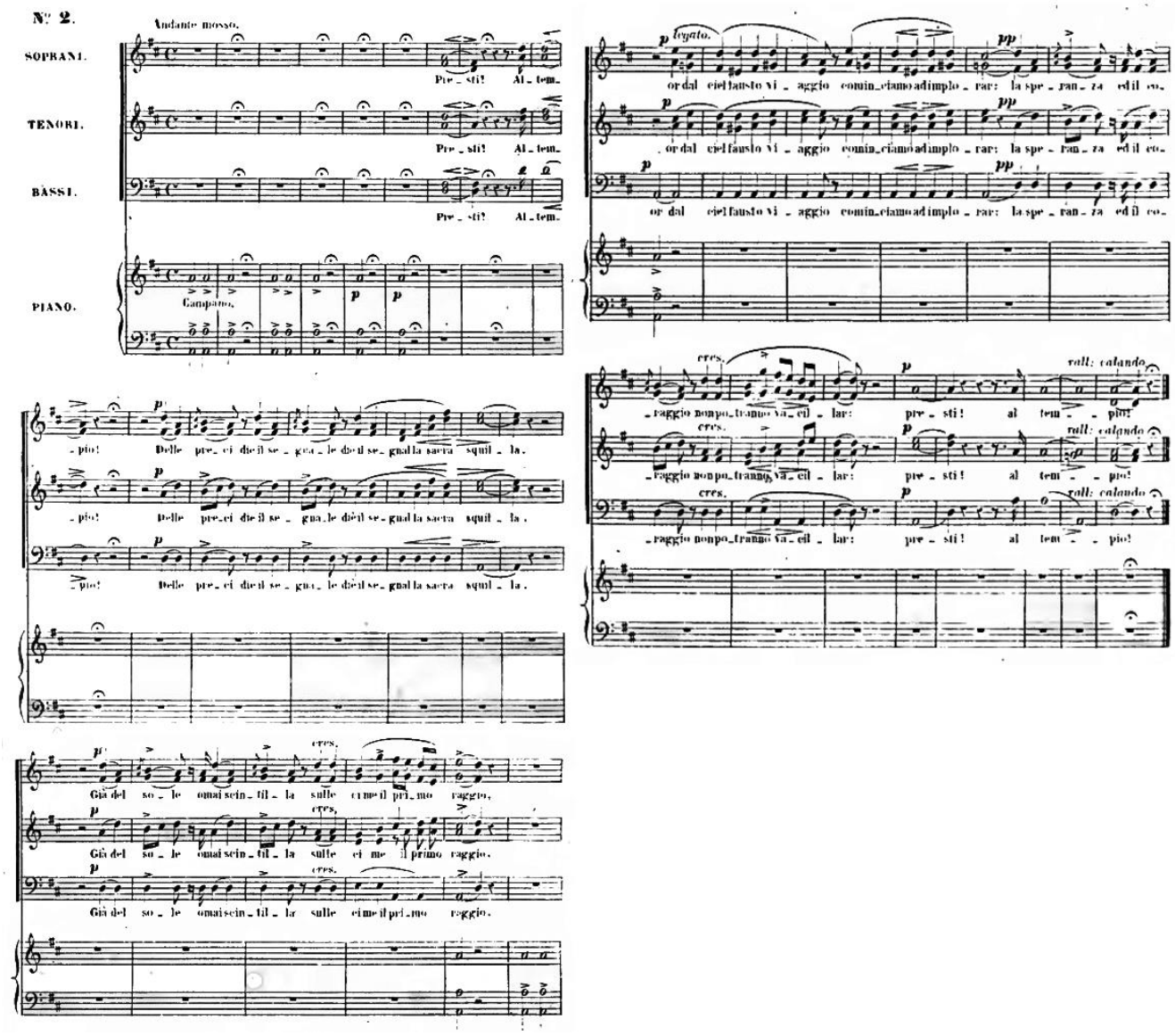


Рисунок 3.26-- Г. Доницетти, опера «Линда ди Шамуни», хор интродукции



Композиторы в этих сценах активно обращаются к пространственно-изобразительным топосам, участвующим «в создании особых эффектов музыкальной картинности»[566]. Среди них, например, прием эха, который используется во вступлении к «Сомнамбуле» (Рисунок 3.27) и оркестровом вступлении к хору интродукции в «Эмилии» (Рисунок 3.28); «отдаленные сигналы» в виде «золотого хода» волторн из середины I акта «Сомнамбулы» (I, 6) (Рисунок 3.29); прием *come da lontano* в хоровом номере первой сцены из «Линды ди Шамуни».

566 Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции. С. 500.

Рисунок 3.27 -- В. Беллини, опера «Сомнамбула», оркестровое вступление

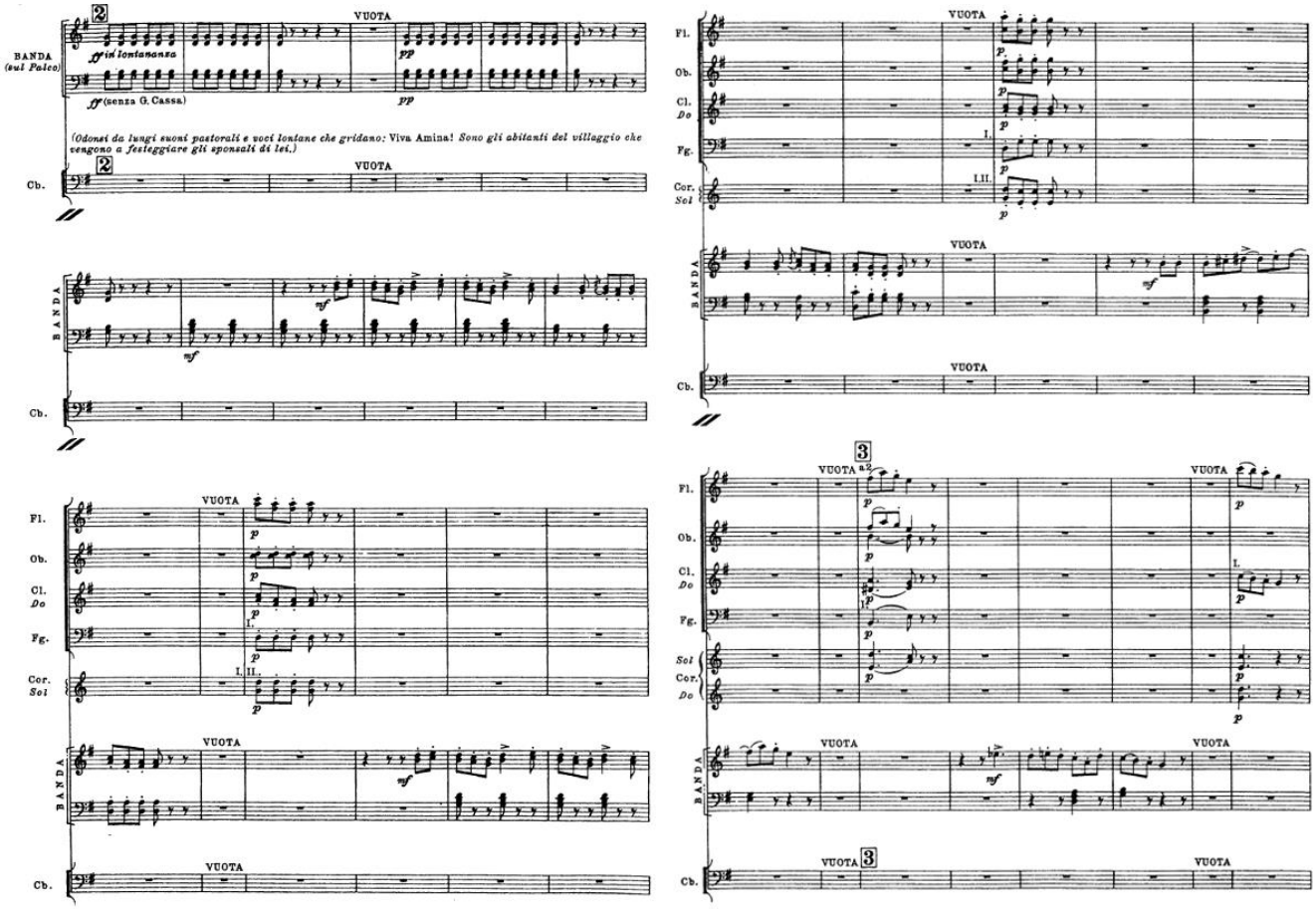
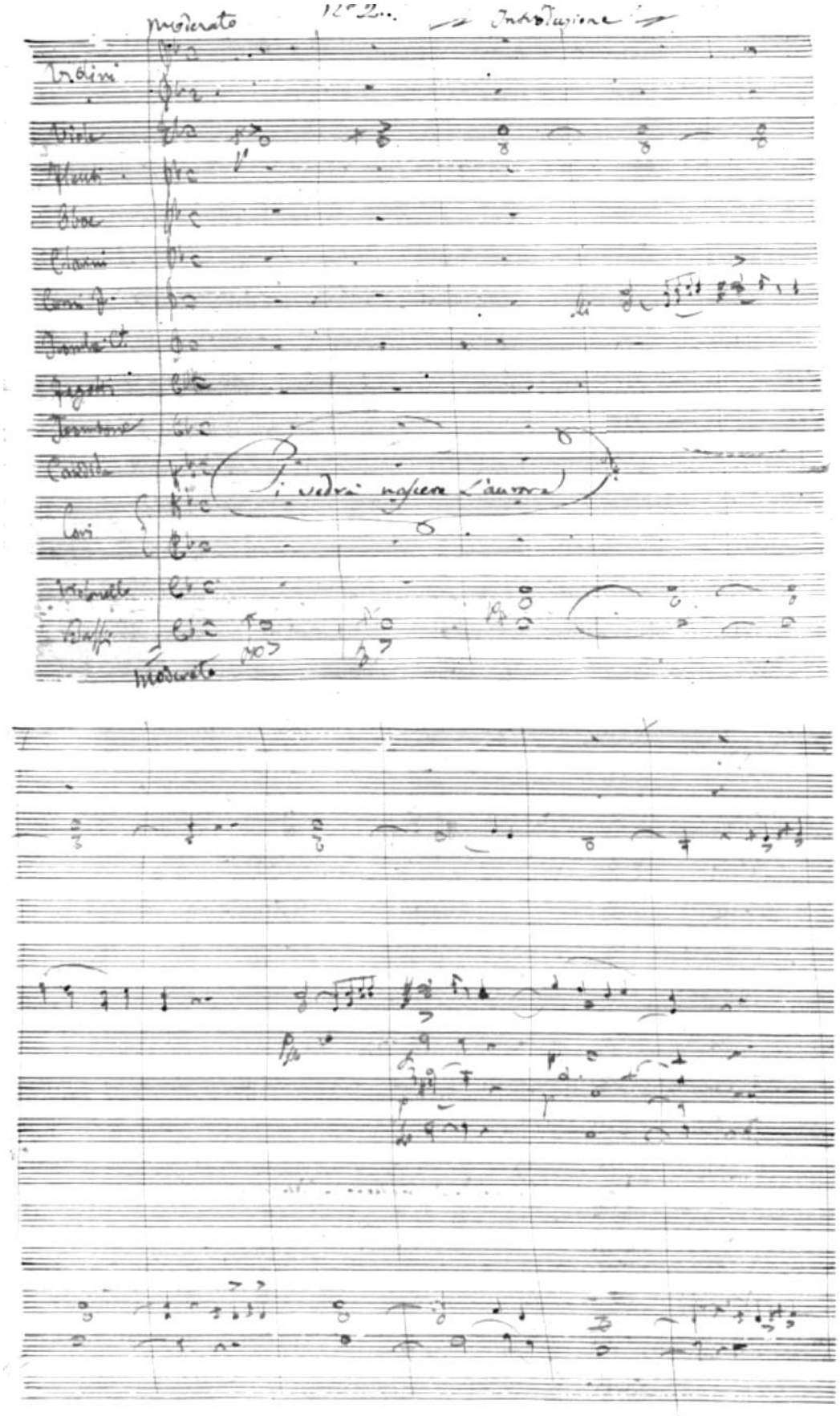


Рисунок 3.28-- Г. Доницетти, опера «Эмилия Ливерпульская», интродукция, оркестровое вступление



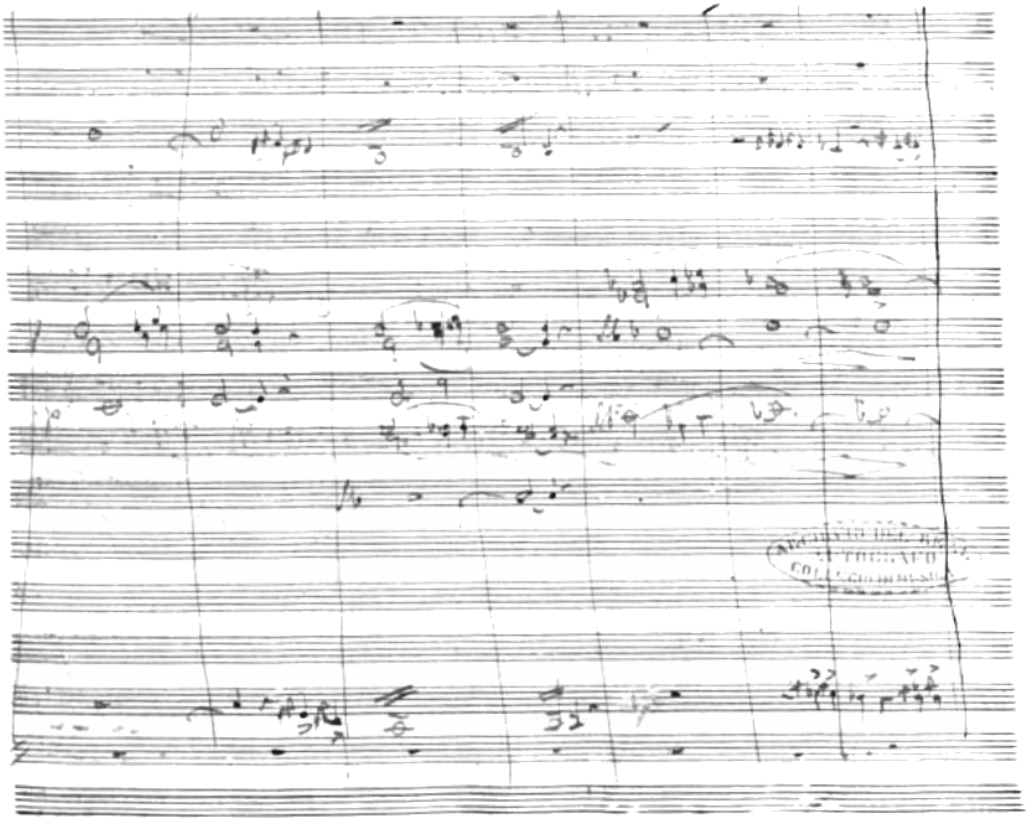
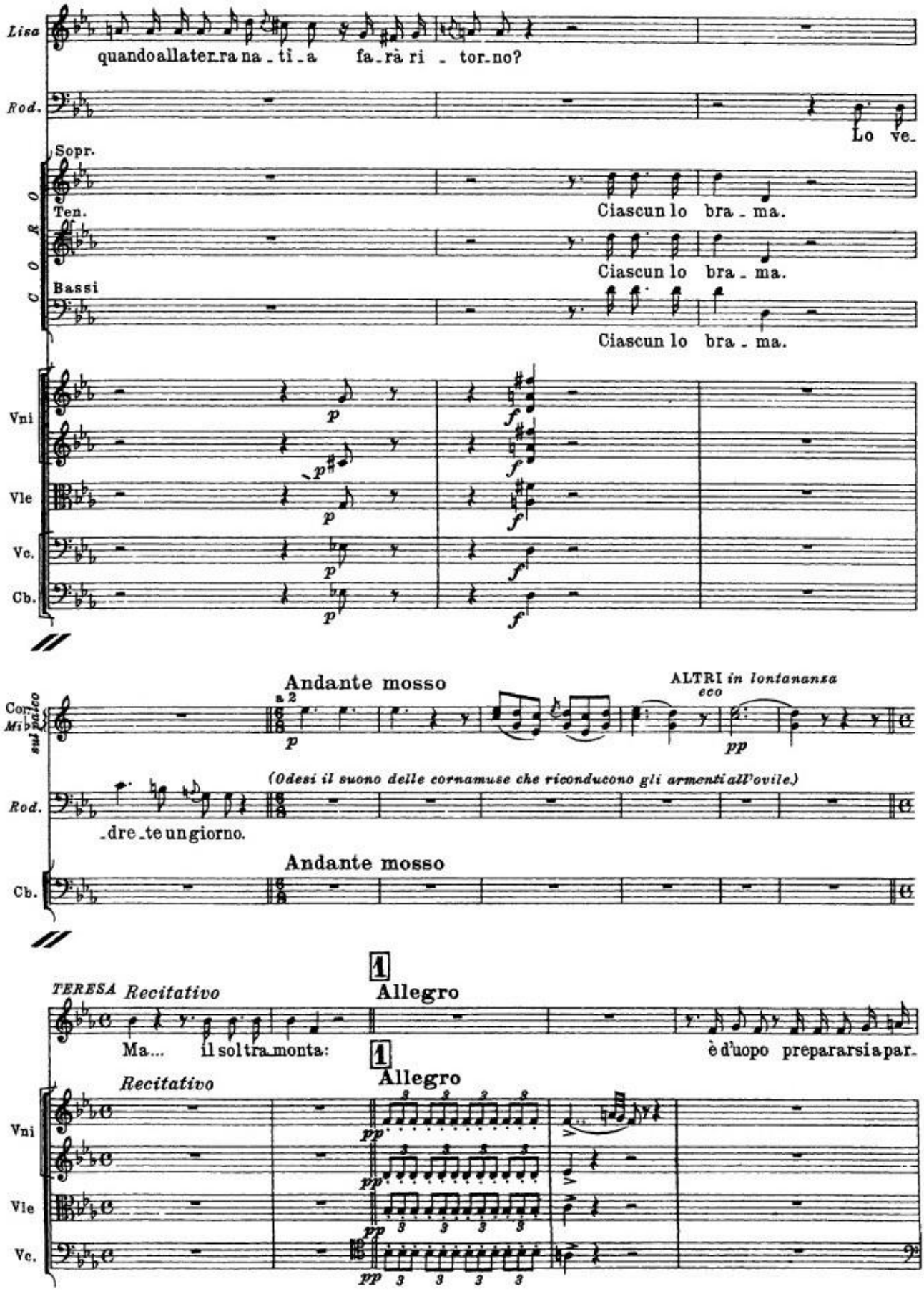


Рисунок 3.29-- В. Беллини, опера «Сомнамбула», фрагмент 6 сцены I д.



В операх «Кьяра и Серафина», «Эмилия Ливерпульская», «Безумный на острове Сан-Доминго» есть также сцены грозы[567], что указывает на присутствие в этих операх «сюжетного» топоса грозы: «картины мирной идиллии, нарушаемой грозой и с ее окончанием вновь восстанавливаемой»[568]. Так, в сцене грозы из оперы «Эмилия Ливерпульская» широко задействованы типичные звукоизобразительные приемы для подобных сцен: гаммообразные пассажи у низких струнных имитируют отдаленные раскаты грома, взлетающие и падающие мотивы, часто основанные на движении по аккордовым звукам, – порывы ветра, акценты на острых диссонанасах – вспышки молний и т. п.

В некоторых сольных номерах используется топос *lamento* в его пасторальном преломлении, «когда драматизму, скорбной тоске и страданию предпочитаются краски меланхолии, нежной грусти, трогательное и поэтизированное выражение чувства печали»[569]. Самый очевидный пример здесь – финальная ария Амины из «Сомнамбулы» (раздел *cantabile*). Отметим также музыкальный материал всех сольных номеров безумца Карденио («Безумный на острове Сан-Доминго»), опирающийся на чувствительные хроматизмы, жалобные стоны, нисходящие выразительные скачки.

Заметим, что в рецензиях и отзывах критиков того времени также подчеркивалась связь музыки этих опер с пасторальным колоритом. Более того, две самые известные оперы *semiseria* Беллини и Доницетти, как пишет Дж. Бадден, «в течение XIX века рассматривались как *locus classicus* пасторального жанра»[570]. Приведем здесь несколько отзывов современников об опере «Сомнамбула», в которых акцентируется связь оперы с пасторальным настроением.

---

567 Музыкальный материал сцены грозы из оперы «Эмилия Ливерпульская» был использован Доницетти с некоторыми изменениями (добавление хоровой партии) в аналогичной сцене в опере «Безумный на острове Сан-Доминго».

568 Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции. С. 505.

569 Там же. С. 488.

570 Budden J., Forbes E., Maguire S. La sonnambula // The New Grove dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.4. P. 454.

В одной из первых рецензий на оперу «Сомнамбула» в *Gazzetta privilegiata di Milano* (от 15 марта 1831 года) упоминается о «цвете пасторальной мелодии»[571]. Позднее Ф. Романи в *Gazzetta piemontese* (1856) описывал оперу как «светлую, легкую, приятную, подобную радостной деревне, освещенной солнцем и окруженной цветами»[572]. Франческо Флоримо, друг В. Беллини, в своей книге о композиторе указывал на связь оперы с пасторальной поэзией. Он характеризовал «Сомнамбулу» как «идиллию, радостную грезу под обаянием аромата рощи апельсиновых деревьев с далеким эхом меланхолических ноток Феокрита и Мели»[573]. Связь оперы с поэзией тех же авторов (как и Беллини, уроженцев Сицилии) подчеркивал М. Скерильо в своей книге, в заметке о «Сомнамбуле» он пишет об «идиллическом вкусе, который, так сказать, композитор впитал с молоком матери на родине Феокрита и Мели»[574]. Неудивительно, что и Ф. Пастура расслышал в опере Беллини пастораль, связав ее с сицилианскими ритмами: «Многие хоровые мелодии, а также сольные номера "Сомнамбулы" носят исключительно пасторальный характер, отнюдь не напоминающий напевы сельчан или жителей гор, а самое главное, ритм и мелодика их типично сицилианские»[575].

Отметим, что за этой музыкальной пасторальностью опер *semiseria* нередко просматривалась реальная география, несовпадающая однако с обозначенным в тексте либретто месте и даже противоречащая ему (как в предыдущем высказывании). Например, Ф. Пастура отмечает, что в опере «Сомнамбула» «великолепный хор интродукции <...> воссоздает особую атмосферу, сотканную из музыки, песен, поэзии, рождавшуюся в душе композитора по мере того, как он все глубже проникал в этот мир, который, судя по ремаркам в либретто, мог существовать и в каком-нибудь швейцарском селе, и в любом из бесчисленных

571 Pastura F. Bellini seconda la storia. Parma: Guanda, 1959. P. 282-283. Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 275.

572 Branca E. Felice Romani e i più riputati maestri di musica del suo tempo. Milan: Sonzogno,1882. P. 191-192. Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 275.

573 Florimo F. Bellini. Memorie e lettere. Florence: Barbera, 1882. P. 43. Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 275.

574 Scherillo M. Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche. Ancona: Morelli, 1882. P. 63, p. 70. Цит. по: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 275.

575 Пастура Ф. Беллини. С. 176.

селений на могучих склонах Этны и Сицилии»[576]. В тексте либретто и музыке оперы есть множество свидетельств, подтверждающих такой взгляд на истинное место действия в этой опере.

Подчеркнем самый важный момент – в музыке «Сомнамбулы» не используются напевы *ranz des vasches*. Как известно, их включение в оперную партитуру со времени появления «Вильгельма Телля» А. Гретри было характерным приемом для воплощения швейцарского колорита. Вместо этих и других деталей, связанных с локусом Швейцарии, в тексте либретто появляется следующая ремарка: «Слышен звук волынки, сзывающей стадо овец». Обратим внимание на слово «*cornamusa*» (волынка), которое употребил здесь Ф. Романи. Лишь это одно упоминание волынки переносит действие из швейцарских Альп, где никогда не использовался этот инструмент, в центральные или южные Аппенины, где волынка была традиционной. В музыке же в этот момент звучит «золотой ход» валторн с повторением в виде эхо, то есть Беллини лишает этот эпизод какой-либо местной характерности[577].

Известно, также, что до работы над сочинением «Сомнамбулы» В. Беллини провел некоторое время на живописном озере Комо у подножья Альп (воспетом А. Мандзони в его гениальном романе «Обрученные»), слушая песни крестьян и восхищаясь природой. Как указывают исследователи, воспоминания Беллини об отдыхе на озере «послужили резервуаром музыкальных и визуальных идей в процессе сочинения "Сомнамбулы"»[578]. Так, Э. Сеничи, обращая внимание на различные детали партитуры оперы[579], утверждает, что реальным местом действия в «Сомнамбуле» является не Швейцария, а скорее какая-нибудь современная Беллини деревня в ломбардском предгорье Альп. Таким образом, реальное место действия оперы для слушателей разного поколения представляется разным –

576 Там же. С. 177.
577 На эту характерную деталь реальной географии «Сомнамбулы» обратил внимание Э. Сеничи: Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 52-53.
578 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 54.
579 Ibid. P. 52-54.

Ломбардия или Сицилия, однако же независимо от времени все видят в родной деревне Амины и Эльвино Италию.

Кроме того, отметим, что пасторальный колорит в ряде опер соединяется с особой религиозной атмосферой, свойственной, в целом, итальянской культуре. Так, Ф. Деграда в статье о «Сомнамбуле» приводит любопытное наблюдение: «История любви двух героев, Эльвино и Амины, теряя характер очень мягкой и манерной пасторальной идиллии, становится тем сильным и чистым соединением душ, которое продолжает жить как исконная ценность в изысканной южной католической традиции: поэзии брака, семьи, нежной жалости к умершим, тихое присутствие которых витает с благословением над живущими, погружая двух героев в атмосферу, которую, не колеблясь, можно определить как религиозную»[580].

Такая особенная религиозная атмосфера ощущается не только в «Сомнамбуле» (в которой, строго говоря, и вовсе нет религиозных сцен), но и, например, в интродукциях «Линды ди Шамуни» (крестьяне, спешащие на утреннюю молитву под звон колоколов) и «Эмилии Ливерпульской» (обращение к «великому создателю»), финале I акта «Линды ди Шамуни» («большая молитва») и в других сценах из опер *semiseria* Беллини и Доницетти. Введение религиозных мотивов часто подчеркнуто и в музыкальном плане: в некоторых сценах наряду с приемами типичными для пасторальной музыки используются музыкальные средства, призванные создать церковный колорит (как, например, звон колоколов, пение *a cappella* – в интродукции «Линды»). Заметим, что это религиозное настроение лишь дополняет картину пасторально-идиллического мира горных жителей, акцентируя такие их качества как набожность и целомудрие. Думается, что подчеркивание религиозности в характере персонажей и их окружения, кроме того, отражает реалии итальянской жизни и опять же выводит Италию в качестве главного места действия в названных выше операх.

580 Degrada F. Prolegomeni a una lettura della "Sonnambula" / La Sonnambula. P. 29.

Италия как истинное место действия в горных операх *semiseria* предстает для слушателей, критиков и исследователей не только в «Сомнамбуле». Например, М. Дизи посвятил характеристике местного колорита в «Безумном на острове Сан-Доминго» обстоятельную статью и конкретизировал в ней место действия оперы (исследователь рассматривает неаполитанскую редакцию оперы, написанную для театра Нуово, в которой речитативы были заменены на разговорные диалоги, а партия Кайдама переписана на неаполитанском диалекте) – Неаполь и современная Доницетти политическая обстановка в городе. Для подтверждения своей точки зрения исследователь рассматривает поступки и речь раба Кайдама и его отношения с окружающими.

Так, он полагает, что в образе Кайдама представлен портрет современного городского нищего и попрошайки (*lazzarone*). Как показывает Дизи, ссылаясь на авторитетные источники, фрагменты писем путешественников и газетные статьи, в действительности, огромное число нищих, их жизнь и поведение было катастрофической проблемой Неаполя 1830-1840-х годов. «Мы увидели, как скрытое содержание опер *semiseria* понимается как реальная городская жизнь, – пишет Дизи. – Ценой, требуемой для серьезного оперного изображения современной жизни, было изгнание пасторальной утопии, и карибская идиллия в "Il furioso" может рассматриваться как ограничивающий каркас для безопасной оперной репрезентации современного общества – благотворительности и нищенства, семейного раздора и безумия. До тех пор, пока Кайдама говорит на простом итальянском, эта дистанция может быть сохранена. Но как только он начал говорить на местном диалекте и идентифицировать себя как родившегося и выросшего в Неаполе, он активизировал сеть местных ассоциаций, перемещающих его из карибской пасторали. Перевоплотившись в неаполитанского нищего, Кайдама разрушил дистанцию между Сан-Доминго и 1830-ми годами в Неаполе, привнеся на оперную сцену неудобную горькую правду о неаполитанском обществе, и провоцируя тревогу о статусе города по отношению к другим

европейским странам»[581]. Дизи приходит к выводу, что «пасторальная конструкция "Il Furioso" была не в силах более подавлять реальную жизнь и рухнула в форме влиятельных местных исполнительских традиций и на краю политических проблем. Результатом стало введение на оперную сцену нежелательных аспектов современного неаполитанского общества, которые до некоторой степени подняли неудобные и тревожные вопросы»[582].

Таким образом подлинным «местным колоритом» в «Сомнамбуле» и «Безумном» (а также и в других знаковых операх *semiseria*), скрывающимся под маской альпийской пасторали, выступила реальная и/или идеализированная итальянская действительность. Вспомним, что одной из важнейших характеристик оперы *semiseria* на этапе формирования жанра являлось серьезное представление на сцене современного городского общества, что отмечалось самими критиками и негативно ими оценивалось. Например, К. Риторни возражал против изображения на сцене «персонажей, которые похожи на нас», так как они будут «неправдоподобно выглядеть, проживая на сцене жизнь и говоря при помощи пения». «Маска» пасторали как раз и была нужна, как утверждают Э. Сеничи и М. Дизи, чтобы «нейтрализовать эту проблему: удаление современных персонажей в буколическую идиллию имело эффект дистанцирования и было предназначено для устранения проблемы правдоподобия»[583]. Этот эффект и вуалирование с помощью него современных общественных проблем (брака, семьи, воспитания девушек, власти отцов и т. д.), поднимающихся в сюжетах опер, мы и наблюдаем в «Эмилии Ливерпульской», «Безумном на острове «Сан-Доминго», «Сомнамбуле», «Франческе ди Фуа» и других операх *semiseria*. Таким образом, пастораль была обязательным условием, своеобразной конвенцией либреттистов и композиторов со зрителями и критиками, позволяющем жанру существовать: пастораль как некая приятная глазу рама, покрывала собою то, что публика не желала видеть на сцене. Можно предположить, что, как только опера *semiseria* сняла свою «маску»

581 Deasy M. Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples // 19th-Century Music. P. 22.
582 Ibid. P. 7.
583 Ibid.

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.

Пастораль, таким образом, являлась не только характерной чертой музыкального языка опер *semiseria*, но и признаком для жанрового определения самих произведений. Эту мысль может подтвердить курьезный факт с оперой Россини «Дева озера»: на первой постановке в Лондоне опера была обозначена как опера *semiseria*. Как утверждает Сеничи, причина этого «могла быть только в пасторальном колорите произведения, так как на определяющих жанр уровнях "Дева озера" не отличается значительно от других россиниевских серьезных опер. Более того, пасторальная обстановка в этой опере окрашена в плотный горный тон и в тексте, и в музыке. По крайней мере, в сознании некоторых критиков в ту пору пасторальной обстановки было достаточно, чтобы опера обозначалась *semiseria*»[584]. Заметим, что эта же традиция жанрового определения поддерживается и в современном музыкознании: именно горные «Сомнамбула» и «Линда ди Шамуни», рассматривавшиеся в XIX веке «как *locus classicus* пасторального жанра»[585], признаны в наше время наиболее известными образцами оперы *semiseria*.

584 Senici E. Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera. P. 20.
585 Budden J., Forbes E., Maguire S. La sonnambula // The New Grove dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. Vol.4. P. 454.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во второй половине XVIII века в итальянской опере под влиянием новшеств французского театра возникли предпосылки для рождения нового жанра. Они были обусловлены влиянием на итальянскую оперную продукцию системы буржуазных ценностей, утверждавшихся во французской эстетике и уже нашедших отражение не только в литературных и театральных произведениях, но и в оперных, в частности, в слезных комедиях. Запросам публики того времени максимально отвечала репрезентация в слезных комедиях задушевных и проникновенных семейных отношений между героями из городской и сельской среды вкупе с нарочитым сентиментализмом.

В итальянском музыкальном театре новые тенденции распространялись преимущественно с помощью местных адаптаций французских опер. Эти свежие идеи воплощались также в драматургических и композиционных новшествах оригинальных опер на популярные во Франции сюжеты поскольку не могли быть претворены в привычных жанрах *seria* и *buffa*, известных своей консервативностью. Они находили место в так называемых операх *mezzo carattere* (смешанного характера) – *dramma eroicomico, dramma tragicomico,* сентиментальных направлениях внутри opera *buffa* и венецианских *farsa*. Среди музыкальных особенностей таких опер отметим появление в одном произведении типов персонажей как из серьезных, так и из комических опер (*parti serie, parti buffe*) и, соответственно, обращение композиторов к двум стилевым полюсам для их характеристик. Кроме того, важнейшей особенностью либретто был особый лирико-сентиментальный тон, который воплощался в музыке через «чувствительный» стиль. Знаковыми произведениями этого направления стали «Чеккина, или Добрая дочка» (1760) Н. Пиччинни и «Нина, или Безумная от любви» (1789) Дж. Паизиелло.

Ранние образцы жанра оперы *semiseria*, появившиеся на рубеже XVIII-XIX вв. в различных итальянских городах и за пределами Италии, представляют собой

адаптации французских опер спасения. Таковы, например, оперы «Два дня» И. С. Майра (Милан, 1801) и «Камилла, или Подземелье» Ф. Паэра (Вена, 1799). Таким образом, в числе источников жанра выступают не только итальянские оперы *mezzo carattere*, но и, главным образом, разновидности французской *opéra comique* – оперы спасения и *comédie larmoyante*.

Как было показано, ранние образцы опер *semiseria* были полностью зависимы от французских первоисточников: в них часто сохранялись имена персонажей, структура действий, драматургическое положение кульминации, характеристики места действия оригинальных французских опер. Как и в операх спасения, во всех ранних операх *semiseria* разворачивается череда трагических событий, которые должны привести к неминуемой печальной развязке, но благодаря «чудесному» случаю наступает счастливый конец. Многие мотивы и ситуации, заимствованные из опер спасения, находили продолжение в операх на оригинальные итальянские сюжеты (например, «Аньезе», «Изгнанники из Флоренции», «Гризельда», «Джиневра из Альмьери» Ф. Паэра)

Однако, в отличие от французских образцов (в которых доминировал революционный настрой и призывы к борьбе против тиранической власти) в операх *semiseria* подчеркивалась чувствительность персонажей, и в сюжет включались сентиментальные сцены. Так, в либретто ранних итальянских опер *semiseria* на драматургическую модель опер спасения «накладывались» мотивы лирико-сентиментальных опер. Однако этот «чувствительный пласт» стал наиболее заметным в зрелых операх *semiseria* (в операх Беллини, Доницетти и их современников).

Одной из важнейших особенностей ранних опер *semiseria* является готический антураж в описании действия и, в целом, внимание либреттистов к характеристике атмосферы действия. Например, местом действия оперы «Аньезе» оказывается дом умалишенных и его окрестности, а последнее действие оперы «Камиллы» разворачивается в подземелье разрушенного замка, где заточена главная героиня. Скорее всего, интерес к готическим местам (подземельям, тюрьмам и т. п.) был

спровоцирован не только общей модой на готику, но и стремлением повторить на итальянской сцене сенсационный успех французских опер. Напомним, что жуткие места действий опер *semiseria* явственно отличались от бытовых зарисовок опер *buffa* и далеких мифических территорий опер *seria*, составляя абсолютную к ним противоположность.

Как мы увидели, в первое десятилетие XIX века сформировались основные черты либретто опер *semiseria*, которые со временем под влиянием мелодрамы претерпели лишь незначительные изменения. В их числе фабульная канва, типы конфликтов, система персонажей, основные сюжетные мотивы и ситуации, внимание к месту действия и сценическому колориту. Однако музыкальное воплощение нового типа либретто оставалось в жанровых границах итальянских опер *mezzo carattere* и основывалось на смешении серьезного и комического начал, высокого и низкого стилей (впрочем, как разъяснил Якобсхаген, в первые десятилетия XIX века проблема такого смешения в целом стала межжанровой и не является специфической чертой *semiseria*).

Ситуация мало изменилась и в 1810-е годы, в период выдвижения Россини как лидера итальянской композиторской школы: в это время opera *semiseria* функционирует только как тип либретто. Тем не менее, композиторы активно экспериментируют в области оперных форм и в выборе средств музыкальной выразительности. Так, например, все оперы *semiseria* Россини весьма разнолики в музыкальном плане. Однако именно россиниевская «Сорока-воровка» в тогдашнем теоретическом осмыслении (например, в трактате К. Риторни) осознается как наиболее соответствующий сложившимся жанровым критериям образец. Как мы убедились, «Сорока-воровка» утвердила и некоторые музыкальные принципы оперы *semiseria*. Кроме «Сороки-воровки», операми, включенными современниками в жанровый канон (и несомненно повлиявшими на становление жанра), явились оперы «Нина» Паизиелло и «Аньезе» Паэра.

Таким образом, формирование жанра представляло собой 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. Начиная с 1820-х годов, оперы *semiseria*, поставленные в разных итальянских городах, имели похожие принципы строения либретто и музыкального текста, примером чему могут служить произведения главных представителей раннего отточенто – Беллини и Доницетти.

В результате анализа либретто опер *semiseria* Беллини и Доницетти было установлено, что все тексты имеют устойчивые характеристики, среди которых:

– характерный мелодраматический сюжет, заключающийся в том, что «честь героини подвергается сомнению, но в итоге ко всеобщей радости оправдывается» (по характеристике Дж. Баддена);

– любовный или семейный конфликт в основе сюжета;

– завуалированная репрезентация проблем современного общества;

– финал в традиции *lieto fine*;

– наличие ясной системы амплуа, в центре которой – образ молодой, добродетельной и невинной героини, как правило, низкого происхождения;

– изображение места действия как идеализированной сельской местности у подножья гор или выбор необычных живописных и экзотических сценических локусов;

– мотивы угнетения и принуждения к браку добродетели, связанные с ними ситуации похищения и тюремного заточения, ситуации «чудесного» спасения, а также сентиментальные и религиозные мотивы.

В ходе анализа музыкального текста опер было выявлено, что в композиционной структуре (как правило, двухактной) рассмотренных опер *semiseria* Беллини и Доницетти есть определенные закономерности в последовательности сцен и участия в них персонажей одного амплуа. Так, с интродукциями непосредственно связаны следующие за ними арии главных

героинь; сцены свиданий счастливых возлюбленных (любовные дуэты) обычно находятся в середине I действия – перед центральным финалом.

Можно констатировать, что специфическими для жанра являются дуэты главных героинь (*soprano*) с их отцами (*basso cantante*) и комическими персонажами (basso buffo). Эти дуэты обычно были написаны в согласии с традицией в типичной дуэтной форме (*la solita forma*), но при этом имели ряд характерных особенностей. Так, дуэты отцов и дочерей являлись сосредоточением сентиментальных мотивов и в большинстве случаев следовали следующей модели: в протяженном разделе *tempo d'attacco* 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; внезапными эмоциональными всплесками (бурная радость, отчаяние, гнев) часто был отмечен краткий раздел *tempo di mezzo*; *cabaletta* же была самой вариативной частью, исполненной индивидуальными чертами, обусловленными особенностями сюжета и драматургическим планом действия.

Отличительной чертой дуэтов главных героинь и комических персонажей было противопоставление настроений и состояний двух персонажей – страдающей и угнетенной героини и ловкого и веселого basso *buffo*. Это противопоставление выражалось в соединении элементов противоположных стилей – высокого «трагедийного» и низкого «буффонного» – и реализовалось в музыкальном материале *cantabile* и/или *cabaletta* в чередовании двух тем, контрастных в плане вокальной речи персонажей, в смене темпа, тональности или лада, изменении фактуры, усилении и ослаблении оркестровой плотности и звучности.

Как было показано, к особенностям музыкальной поэтики опер *semiseria* относится использование в сольных и дуэтных номерах средств так называемого «чувствительного» стиля (привнесенного в итальянскую оперу из французских лирико-сентиментальных опер XVIII века). Наибольшей его концентрацией отличаются сцены безумия главных персонажей – моменты наивысшего эмоционального напряжения и без того чересчур чувствительных героев.

Характерной чертой поэтики *semiseria* стало обращение к топосу пасторальности в музыкальном воплощении атмосферы места действия. Композиторы активно использовали приемы пасторальной музыки (характерный круг тональностей, типичные тембры для «пастушеской» музыки, пространственно-изобразительные топосы и пр.) особенно в тех операх, действие которых разворачивалось на фоне горного пейзажа.

Отметим, что описанные структурные, драматургические, музыкальные закономерности, составляющие общие принципы поэтики жанра, обнаруживаются не только в расмотренных операх Беллини и Доницетти, но и в операх *semiseria* их соотечественников – С. Меркаданте, П. Дженерали, М. Карафа, Л. Риччи. Характерные жанровые особенности наблюдаются в операх с соответствующим обозначением и на итальянском языке, созданных композиторами разных стран, например, Дж. Мейербером («Маргарита Анжуйская»), Г. Берлиозом («Бенвенуто Челлини» – на французском языке), Ж. Галеви («Клари»), Р. Карнисером (5 опер: «Адель Лузиньянская», «Елена и Константин», «Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио», «Елена и Мальвина», «Исмалия, или Смерть от любви»). Как видно, все крупнейшие композиторы этого времени работали с жанром, а опера *semiseria* стала знаковым явлением в европейском оперном театре. Изучение этих и других образцов жанра является перспективным направлением в вопросе рецепции оперы *semiseria*.

Угасание жанра и закат его популярности происходили в 1840-1850-е годы. Вероятно, этот процесс «запустила» опера Дж. Верди «Луиза Миллер» (1849, Неаполь). В творчестве композитора нет ни одной оперы под заголовком «opera *semiseria*», однако, опера «Луиза Миллер» отвечает всем характеристикам жанра, за исключением одного – *lieto fine*. Как выразился Сеничи, в этой опере «*semiseria* вышла из-под контроля»[586], и, по сути, превратилась в бытовую драму. По-видимому, эта трансформация и спровоцировала спад интереса к жанру: трагические финалы теперь все больше привлекали публику, а опера *semiseria* без

586 Senici E. Verdi's Luisa. P. 159.

lieto fine теряла свое художественное значение. Кроме того, 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 произведениях других жанров, о чем могут свидетельствовать, например, репрезентация партии Эльвиры в опере «Пуритане» Беллини; трактовка амплуа отцов и дочерей в операх Верди «Луиза Миллер», «Риголетто», «Симон Бокканегра», «Аида»; строение и функция пасторальных сцен в «больших операх» Мейербера. Исследование воздействия поэтики жанра на эти образцы представляет собой перспективное направление в изучении процесса преемственности и взаимовлияний оперных жанров и традиций.

Таким образом, история жанра оперы *semiseria* в европейском оперном театре охватывает полувековой период: примерно с 1800-х по 1850-е годы. Почему же новый жанр итальянской оперы возник именно в это время? Причин здесь несколько, и все они так или иначе продиктованы политическими изменениями, охватившими Европу на рубеже XVIII-XIX вв.

Как известно, последствия революционных потрясений во Франции одной из первых почувствовала на себе Италия, мгновенно превратившаяся в ряд «дочерних» государств Бонапарта. Установление «кодекса Наполеона» взамен старых феодальных порядков и внедрение новых лозунгов свободы и равенства, на почве которых выросла идея объединения и освобождения Италии, способствовали социальным и экономическим изменениям, характеризовавшим этот период в истории Италии.

Изменения коснулись театральной жизни: с революцией в театры пришел новый зритель – городской житель, ориентирующийся на идеалы и ценности буржуазии. На самой же итальянской сцене утвердился новый тип спектакля, представленный оперой спасения, отличительной особенностью которого, напомним, был единый сюжетный сценарий, основанный на освобождении

добродетели от тирании. Такой сюжет был чрезвычайно близок и понятен этому зрителю, столкнувшемуся в реальной жизни с подобными событиями, принесенными наполеоновскими войнами. Добродетельного героя неаристократического происхождения, прошедшего через ужасные перипетии и трагические повороты судьбы, зритель непременно отождествлял с собой; финал же истории героя, торжествующего над угнетателем, внушал зрителю надежду на счастливое разрешение его собственной истории. Однако, с началом правления Наполеона в качестве императора оперы спасения с их революционным пафосом и протестом против тирании и террора сошли со сцены.

Почему же, в отличие от своего быстро угаснувшего «двойника», итальянский жанр, получивший обозначение *semiseria*, имел довольно протяженную счастливую сценическую жизнь? По-видимому, секрет его долголетия заключался в том, что при сохранении общей схемы развития событий в опере *semiseria* были изменены темы и проблемы, составляющие идеологическую основу жанра. Идеалы революции, которые пропагандировали многие оперы спасения, вскоре стали неактуальными для итальянцев, разглядевших в Наполеоне лишь очередного иноземного захватчика. В сюжетах и ситуациях опер *semiseria* стали находить 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. То есть основу идеологии жанра, по наблюдению Сеничи[587], составили нравственный идеализм и социальное примирение, представлявшие консервативное мировосприятие. Так, жанр выполнял дидактическую функцию, насаждая модели поведения, ведущие к «идеальным» отношениям в семье и обществе. Оперу *semiseria*, как и французскую

587 Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 160.

мелодраму, по меткому определению Т. Вознесенской[588], можно назвать «миросозидательным» жанром. Таким образом, появление нового жанра связано с переменами в театральной жизни, вызванными социальными переворотами и новой политической ситуацией в стране.

Отметим еще один удивительный момент: жанр, возникший под явным влиянием французской драматургии и на основе адаптаций французских образцов, за краткое время стал уже совершенно другим и 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»[589].

Этот процесс «итальянизации» оперы *semiseria* (по сути, обретения жанром национальной ментальности) протекал под влиянием эстетических и философских идей Рисорджименто. Особый сентиментальный 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. Неслучайно поэтому за пасторальностью и религиозностью в операх *semiseria* нередко просматривалась подлинная география места действия, несовпадающая с обозначенной в либретто, в роли которой выступала реальная и/или идеализированная итальянская действительность. Сопоставим, например, подчеркнуто религиозную атмосферу в операх и высказывания В. Джоберти (итальянского философа, теоретика Рисорджименто) о католическом христианстве как об одном из слагаемых идентичности итальянцев в его работе «О моральном и гражданском превосходстве итальянцев» (1843). Задачу Италии Джоберти видел в

588 Вознесенская Т. Литературно-драматический жанр мелодрамы. С. 22.

589 По определению М. Раку, «жанровая ментальность» оперы представляет собой сочетание неких свойств, которые формируются «под влиянием истории народа и истории музыки, особенностей национального характера и культурной специфики, социальных и психологических изменений облика нации» (Раку М. Немецкая опера XX века: к проблеме «жанровой ментальности» // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковьского. Випуск 13: «Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.». Київ, 2000. С. 183).

том, чтобы вернуть Европу к своему духовному центру и «установить в Европе во второй раз христианство»[590].

Однако главным воплощением этих новых идей в итальянском искусстве принято считать отнюдь не оперные произведения, принадлежащие жанру оперы *semiseria*, а роман А. Мандзони «Обрученные» (1827), признанный вершиной итальянского литературного романтизма. Парадоксально, но сюжетный конфликт романа, логика развития действия, герои и их качества, описания местного колорита словно заимствованы из модных оперных сюжетов *semiseria*. Так, например, главные герои романа – «обрученные» Ренцо и Лючия (молодые добродетельные крестьяне, представители идеального «первозданного» общества по замыслу Мандзони, в суждениях и поступках которых подчеркиваются доброта, честность, наивность, простота, набожность) – являются чуть ли не «двойниками» оперных Нинетты и Джанетто, Амины и Эльвино и многочисленных других оперных пар возлюбленных, а отрицательный персонаж Дон Родриго собрал все качества оперных злодеев. Вдохновенное описание в начале романа деревни, расположенной у озера Комо среди гор, созвучно атмосфере действия многих опер *semiseria*, действие которых происходит на фоне буколических горных пейзажей. Вряд ли такие совпадения были случайны: в научной литературе нередко высказываются предположения, что Мандзони при создании характеров вдохновлялся все той же «Сорокой-воровкой»[591]. То, что сюжет романа явно построен по традициям оперного жанра *semiseria* может иллюстрировать и тот факт, что он был адаптирован для оперных либретто сразу нескольких опер *semiseria* – одноименных опер Л. Бордезе (либр. Дж. Герардини, Неаполь, 1830), П. Брешиани (либр. А. Гузелла, Падуя, 1832), Л. Джервази (либр. Дж. Ордзелли, Рим, 1834) и др.

590 Цит. по: Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. С. 185.

591 См. об этом: Fabbri P. Librettos and librettists // The Cambridge companion to Rossini. P. 62-63; Senici E. Landscape and Gender in Italian Opera. P. 36-37, p. 181-194.

Изучение влияния поэтики оперы *semiseria* на композицию и художественные особенности шедевра Мандзони позволяет выявить новые грани этого романа и переосмыслить взгляд на место жанра в итальянской культуре. Рассмотрение произведений жанра оперы *semiseria* в контексте идей эпохи Рисорджименто и выявление органических связей с произведениями других искусств проливает свет на недооцененное истинное историческое значение жанра и его серьезный эстетический потенциал.

На основе проведенного исследования и полученных выводов можно сформулировать 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.

Последующие оперы различных жанровых направлений отмечены влиянием оперы *semiseria*, что ощущается в их либретто и музыкальных текстах – композиции сюжета и воплощении конфликта; распределении персонажей, их социального статуса, трактовки отношений между ними; оперных формах; функции «фоновых» сцен и передачи атмосферы действия. Более того, ростки реализма, представленные в операх *semiseria* в виде персонажей, типы и проблемы которых были взяты из современной повседневной жизни зрителей, проросли затем в операх-драмах второй половины XIX века. Само же функционирование оперы *semiseria* на итальянской оперной сцене как *terzo genero* придало дополнительный импульс процессу разрушения существовавшей жанровой системы. Изучение влияния жанра на дальнейшее развитие оперного театра может стать темой нового исследования, для которого данная работа послужит теоретической базой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Энциклопедии и словари

1. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
3. Мугинштейн, М. Л. Хроника мировой оперы: 400 лет, 400 опер, 400 интерпретаторов / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 639 с.
4. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – 974 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; [пер. с фр., под ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
8. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
9. Театральная энциклопедия в 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Том 3. – 1086 с.
10. Французская литература от истоков до Новейшего периода. Электронная энциклопедия [электронный ресурс] / Под ред. Вл. А. Лукова. – Режим доступа : http://www.litdefrance.ru/
11. Цодоков, Е. С. Опера. Энциклопедический словарь / Е. С. Цодоков. – М. : Композитор, 1999. – 578 с.
12. Balthazar, S. L. Historical dictionary of opera / S. L. Balthazar. – Lanham :

Scarecrow Press, 2013. – 562 p.

13. Bianconi, L., Pagannone, G. Piccolo Glossario di drammaturgia musicale / L. Bianconi, G. Pagannone // Insegnare il melodramma. Saperi essenzali, proposte didattiche / a cura di G. Paganone. – Lecce, Iseo: Pensa MultiMedia, 2010. – P. 201-263.
14. Enciclopedia della musica / a cura di Jean-Jacques Nattiez. – Torino: Einaudi, 2004. – Vol. IV: Storia della musica europea. – 1150 p.
15. Mioli, P. Manuale del melodramma. Breve lessico dell'opera lirica, con esempi di personaggi, pezzi, fenomeni e follie / P. Mioli. – Milano : Rizzoli, 1999. – 434 p.
16. Die Musik in Geschichte und Gegenwart / begr. von Friedrich Blume. – Stuttgart : Bärenreiter Verlag, 1997. – Sachteil, 7: Mut — Que. – 1986 s.
17. Lichtenthal, P. Dizionario e bibliografia della musica / P. Lichtenthal. – Milan: Fontana, 1836. – Vol. 2. – 300 p.
18. Loewenberg, A. Annals of opera, 1597-1940 / A. Loewenberg. – Cambridge : W. Heffer and Sons, 1943. – 879 p.
19. Riemann, H. Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde / H. Riemann. – Leipzig: Max Hesses Verlag, 1900. – 5 Auflage. – 1284 p.
20. The Grove Book of Operas / Ed. by S. Sadie, L. Macy. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 784 p.
21. The New Grove Dictionary of music and musicians [in 29 vol.]/ Ed. by S. Sadie. – London : Grove, 2001. – Vol. 20. – 915 p.
22. The New Grove Dictionary of opera [in 4 vol.]/ Ed. by S. Sadie. – London : Macmillan Ref.; New York : Grove's dict. of music, Inc., 1998. – 1296 p., 1315 p., 1371 p., 1342 p.

Учебники, учебные пособия

23. Антисери, Д., Реале, Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4: От романтизма до наших дней. / Д. Антисери, Дж. Реале. – Спб. : ТОО ТК

«Петрополис», 1997. – 880 с.

24. Вознесенская, Т. И. Литературно-драматический жанр мелодрамы : Конспект лекций по курсу «Теория лит. жанров» для направления 520700 «Книговедение» / Т. И. Вознесенская. – М.: Мир кн., 1996. – 58 с.
25. История западноевропейского театра: учебное пособие для театроведческих факультетов театральных учебных заведений / Под общ. ред. С. Мокульского. – Т. 3. – М. : Искусство, 1963. – 688 с.
26. История западноевропейской литературы. XIX век: Франция. Италия. Испания. Бельгия [Учебн. для вузов по филол. специальностям] / Под ред. Т. В.Соколовой. – М. : Высшая школа, 2003. – 356 с.
27. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Т. Н. Ливанова. – Т. 2. – М. : Музыка, 1982. – 696 с.
28. Луков, В. А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение): пособие по спецкурсу / В. А. Луков. – М. : МГПИ, 1984. – 110 с.
29. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
30. Очерки истории Италии (476-1918 годы): пособие для учителя / Под ред. М. А. Гуковского. – М. : Учпедгиз, 1959. – 388 с.
31. Полуяхтова, И. К. История итальянской литературы XIX века (эпоха Рисорджименто): учеб. пособие для филологических факультетов университетов и педагогических институтов / И. К. Полуяхтова. – М. : Высшая школа, 1970. – 204 с.
32. Де Санктис, Ф. История итальянской литературы / Ф. Де Санктис; [пер. с итал., библиогр., сост. Д. Е. Михальчи]. – Т. 2. – М. : Прогресс, 1964. – 648 с.
33. Хализев, В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
34. Garin, E. History of Italian Philosophy / Transl. from Italian and ed. by G. Pinton.

– Amsterdam-New York : Rodopi, 2008. – 1373 p.

35. The Cambridge History of Nineteenth-Century music / Ed. by J. Samson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 772 p.
36. La música española en el siglo XIX / Ed. E. R. Casares, C. A. Gonsalez. – Oviedo : Universidad de Oviedo, 1995. – 491 p.
37. The New Oxford History of Music. The Age of Beethoven (1790-1830) / Ed. G. Abraham. – Vol. VIII. – London : Oxford University Press, 1982. – 747 p.
38. Taruskin, R. The Oxford History of Western Music [in 6 vol.] / R. Taruskin. – Vol. 3. The Nineteenth Century. – New York : Oxford University Press, 2005. – 830 p.

Книги и статьи

39. Аберт, Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. 1787-1791 / Г. Аберт; [Пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1985. – 568 с.
40. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – 476 с.
41. Антипова, Т. Космополитическое и национальное в культуре на рубеже XVIII и XIX веков [электронный ресурс] / Т. Антипова // Москва : Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU. – Режим доступа : http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1109164206&archive=0217&start_from=&ucat=&
42. Антипова, Ю. В. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века : дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Антипова Юлия Владимировна. – Новосибирск, 2005. – 230 с.
43. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
44. Балухатый, С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. – Л. : ЛГУ, 1990. – 320 с.
45. Бархатова, С. Романтическая музыкальная драма bel canto / С. Бархатова // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 111-117.
46. Бронфин, Е. Ф. Дж. Россини / Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка, 1986. – 95 с.

47. Брянцева, В. Н. Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1985. – 310 с.
48. Булычева, А. В. Звуковые образы готики / А. В Булычева. – М. : Квадратон, 2011. – 160 с.
49. Булычева, А. В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 444 с.
50. Бюкен, Э. Героический стиль в музыке / Э. Бюкен; [пер. с нем. под ред. М. В. Иванова-Борецкого]. – М. : Музгиз, 1936. – 180 с.
51. Вейнсток, Г. Джоаккино Россини: принц музыки / Г. Вейнсток; [пер. с англ. И. Э. Балод]. – М. : Центрполиграф, 2003. – 493 с.
52. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
53. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 216 с.
54. Гаспаров, М. Л. Избранные труды [в 3 томах] / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры», 1997. – 664 с., 504 с., 608 с.
55. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка; [подгот. и предисл. написал А. С. Розанов]. – М. : Музыка, 1988. – 222 с.
56. Гретри, А. Э. М. Мемуары или очерки о музыке / А. Э. М. Гретри [пер., вступ. статья и комм. П. Грачева]. – Том 1. – М.-Л. : Музгиз, 1939. – 264 с.
57. Гуков, А. Pur nel sonno il mio cor ti vedrà. Двойственная натура «Сомнамбулы» / А. Гуков // Беллини В. Сомнамбула / Ред.-сост. Т. Белова. – М. : ГАБТ, 2013. – С. 47-56.
58. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 254 с.
59. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Яз. славян. культуры, 2002. – 430 с.
60. Гюго, В. Предисловие к «Кромвелю» / В. Гюго // Гюго В. Собрание

сочинений в 15 томах. Том 14: Критические статьи, очерки, письма / [Послесл. М. Трескунова; примеч. Л. Бланка]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1956. – С. 74-131.

61. Дворцов, А. Т. Жан Жак Руссо / А. Т. Дворцов. – М. : Наука, 1980. – 111 с.
62. Державин, К. Н. Театр французской революции: 1789-1799 / К. Н. Державин. – Л.-М. : Искусство, 1937. – 311 с.
63. Драч, И. С. Оперное творчество Беллини и Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Драч Ирина Степановна. – Киев, 1990. – 17 с.
64. Драч, И. С., Черкашина, М. Р. Наполеон музыкальной эпохи / И. С. Драч, М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С.151-157.
65. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1952. – 344 с.
66. Друскин, М. С. Зарубежная музыка I половины XIX века / М. С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1967. – 109 с.
67. Жесткова, О. В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века / О. В. Жесткова // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань: КГК, 2009. – С. 162-176.
68. Жесткова, О. В. О некоторых процессах музыкально-театральной жизни Парижа в эпоху революции [электронный ресурс] / О. В. Жесткова // Израиль XXI. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Paris_revolution.htm#_ftnref7
69. Закс, Л., Мугинштейн, М. К теоретической поэтике оперы-драмы / Л. Закс, М. Мугинштейн // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. – Вып. 6. – СПб. : Российский институт истории искусств, 1991. – С. 93-110.
70. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч.1 : Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М. : Московская гос. консерватория, 1996. – 189 с.

71. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч.2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.
72. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч.3 : Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.
73. Конен, В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.
74. Коробова, А. Г Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра / А. Г. Коробова. – Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. – 639 с.
75. 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.
76. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. – Спб. : Лань; Планета музыки, 2009. – 448 с.
77. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар; [пер. и выбор илл. П. В. Грачева под ред. и с предисл. И. Глебова]. – Л. : Academia, 1925. – 406 с.
78. Крунтяева, Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. С. Крунтяева – Л. : Музыка, 1981. – 166 с.
79. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII – XX вв / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
80. Левашева, О. Е. Оперная эстетика Гретри / О. Е. Левашева // Классическое искусство за рубежом / Ред. Б. Виппер и др. – М. : Наука, 1966. – С. 141-184.
81. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собрание текстов, вступит. статья, и общ. ред. А. С. Дмитриева. – Москва : Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
82. Луцкер, П. В. К вопросу об эволюции итальянской комической оперы XVIII

века / П. В. Луцкер // Из истории западноевропейской оперы. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 101 / Отв. ред. Р. К. Ширинян. – М., 1988. – С. 75-93.

83. Луцкер, П. В. О месте Россини в истории итальянской оперы / П. В. Луцкер // Дж. Россини: современные аспекты исследования творческого наследия / Под ред. М. Р. Черкашиной. – Киев, 1993. – С. 25-34.

84. Луцкер, П. В. «Он вечно тот же, вечно новый…» (На пути к Россини) / П. В. Луцкер // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С.144-150.

85. Луцкер, П. В. От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену / П. В. Луцкер // Старинная музыка. – 2013. – № 1. – С. 8–15.

86. Луцкер, П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII - первой половине XVIII века : генезис и поэтика жанров : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Луцкер Павел Валерьевич. – М., 2015. – 469 с.

87. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть I. Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : [Гос. институт искусствознания], 1998. – 438 с.

88. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть II. Эпоха Метастазио / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2004. – 768 с.

89. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.

90. Ля-Лоранси, де Л. Французская комическая опера XVIII века / Л. де Ля-Лоранси; [пер. с франц., вступ. статья и коммент. Н. Вольтер; под ред. А. Альшванга]. – М. : Музгиз, 1937. – 154 с.

91. Мандзони, А. Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века / А. Мандзони; [пер. с итал., вступ. статья и коммент. Э. Егермана]. – М. : Гослитиздат, 1955. – 552 с.

92. Мартынов, И. И. Музыка Испании / И. И. Мартынов. – М. : Сов. Композитор, 1977. – 360 с.

93. Маццини, Дж. Эстетика и критика: избранные статьи / Дж. Маццини; [сост., вступ. статья и коммент. В. В. Бибихина; ред. коллегия: М. Ф. Овсянников (пред.) и др.]. – М. : Искусство, 1976. – 478 с.

94. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

95. Музыкальная эстетика Франции XIX века / Сост. текстов, вступ. статья и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. – М. : Музыка, 1974. – 326 с.

96. Нагин, Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович. – М., 2011. – 25 с.

97. Нагина, Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Нагина Дана Александровна. – М., 2013. – 24 с.

98. Новоселова, Е. Ю. Поэтика "больших опер" Э. Скриба - Дж. Мейербера : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Новоселова Евгения Юрьевна. – М., 2007. – 279 с.

99. Новоселова, Е. Ю. Французская опера с турецким акцентом: использование «янычарского стиля» в grands opéras Дж. Мейербера / Е. Ю. Новоселова // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань: КГК, 2009. – С. 176-182.

100. Пастура, Ф. Беллини / Ф. Пастура; [пер. с ит. языка И. Константиновой]. М. : Молодая гвардия, 1989. – 351 с.

101. Поспелова, А. Ф. (Коровина А. Ф.) Местный колорит в операх semiseria В. Беллинии и Г. Доницетти: горные вершины как романтический локус / А. Ф. Поспелова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2015. – № 3. – С. 187-201.

102. Поспелова, 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. Поспелова // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – № 4. – С. 65-78. – Режим доступа: http://imti.sias.ru/upload/iblock/0e5/pospelova.pdf

103. Поспелова, А. Ф. (Коровина А. Ф.) Отцы и дочери в итальянских операх semiseria (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки) / А. Ф. Поспелова // Научный вестник московской консерватории. – 2015. – № 3. – С. 143-159.

104. Поспелова, А. Ф. (Коровина А. Ф.) Руссоистские мотивы в операх раннего отточенто / А. Ф. Поспелова // 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.

105. Поспелова, А. Ф. (Коровина А. Ф.) Французская «опера спасения» как сюжетный источник итальянской оперы semiseria / А. Ф. Поспелова // Музыковедение. – 2015. – № 1. – С. 51-58.

106. Прожогин, Н. Алессандро Мандзони и его роман «Обрученные» / Н. Прожогин // Иностранная литература. – 1984. – №5. – С. 175-182.

107. Разумовская, М. В. Руссо и руссоизм [электронный ресурс] / М. В. Разумовская // Infolio Университетская электронная библиотека. 2000. Режим доступа : http://www.infoliolib.info/philol/izlxviii/pred.html

108. Раку, М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Раку Марина Григорьевна. – М., 1993. – 179 с.

109. Раку, М. Г. Немецкая опера XX века: к проблеме «жанровой ментальности» / М. Г. Раку // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковьского. Випуск 13: «Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.». – Киев, 2000. – С. 183-193.

110. Романтизм глазами итальянских писателей / сост., пер. с итал. [вступ. ст. и коммент.] Н. Томашевского ; [ред. З. Петрова]. – М. : Радуга, 1984. – 248

с.

111. Руссо, Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо; [пер. Н. Немчиновой и А. Худадовой, под ред. В. Дынник и Л. Пинского]. – М. : Художественная литература, 1968. – 774 с.

112. Руссо, Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Ж.-Ж. Руссо; [пер. с фр. М. А. Энгельгардта]. – Спб. : Газ. «Шк. и жизнь», 1912. – 491 с.

113. Садыкова, Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини : вокальное искусство и особенности драматургии : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Садыкова Лилия Ахняфовна. – Казань, 2016. – 216 с.

114. Садыкова, Л. А. Стретта и кабалетта в операх seria Дж. Россини : проблема терминологии и формообразования / Л. А. Садыкова // Музыковедение. – 2014. – № 1. – С. 38-46.

115. Синявер, Л. С. Дж. Россини. Жизнь и творчество / Л. С. Синявер. – М. : Музыка, 1964. – 191 с.

116. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

117. Стендаль Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио. Жизнь Россини / Стендаль; [послесл. Б. Реизова; примеч. И. И. Соллертинского]. – М. : Музыка, 1988. – 640 с.

118. Сусидко, И. П. Опера seria : генезис и поэтика жанра : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. – М., 2000. – 409 с.

119. Сусидко, И. П. Оперная форма у Россини / И. П. Сусидко // Дж. Россини: современные аспекты исследования творческого наследия / Под ред. М. Р. Черкашиной. – Киев, 1993. – С. 41-47.

120. Ферман, В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Э. Ферман; [авт. вступ. статьи и ред.-сост. Н. В. Туманина]. – М. : Музгиз, 1961. – 359 с.

121. Фраккароли, А. Россини. Письма Россини. Воспоминания / А. Фраккароли; [пер. и авт. предисл. Е. Бронфин]. – М. : Правда, 1990. – 541 с.

122. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис,

функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

123. Хэриот, Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот; [пер. Е. Богатыренко]. – М. : Классика-XXI, 2001. – 299 с.

124. Хоффманн, А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века : композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Хоффманн Анна Евгеньевна. – М., 2008. – 225 с.

125. Хохловкина, А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII века – первая половина XIX века. Очерки / А. А. Хохловкина. – М. : Музгиз, 1962. – 368 с.

126. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

127. Черкашина, М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. – Киев : Муз. Украина, 1986. – 152 с.

128. Черная, Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е. С. Черная. – М. : Музгиз, 1963. – 435 с.

129. Чигарева, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М. : УРСС, 2000. – 279 с.

130. Шигаева, Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Шигаева Евгения Юрьевна. – Казань, 2014. – 327 с.

131. Ashbrook, W. Donizetti and His Operas / W. Ashbrook. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 756 p.

132. Balthazar, S. L. Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale / S. L. Balthazar // Journal of the Royal Musical Association. – 1991. – No. 2. – P. 236–266.

133. Balthazar, S. L. Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form / S. L. Balthazar // Journal of the American Musicological Society. – 1988.

– №41. – P. 102-125.

134. Basevi, A. The Operas of Giuseppe Verdi / A. Basevi / Ed. and with an Introduction by S. Castelvecchi, transl. by E. Schneider with S. Castelvecchi. – Chicago : University of Chicago Press, 2013. – 304 p.

135. Bernd-Rüdiger, K. L'inganno felice [electronic source] / K. Bernd-Rüdiger // (Naxos) 8.660233-34. Rossini: Inganno felice (L') [Opera]. About this Recording. – Available at: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660233-34&catNum=660233&filetype=About%20this%20Recording&language=English

136. Brzoska, M. Camilla und Sargino: Ferdinando Paers italienische Adaptation der franzosischen Opera comique // Recercare. – 1993. – Vol. 5. – P. 171-194.

137. The Cambridge companion to Rossini / Ed. by E. Senici. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 264 p.

138. Carner, M. Simone Mayr and His 'L'amor coniugale' // Music & Letters. – 1971. – Vol. 52. – No. 3. – P. 239-258.

139. Castellani, G. Ferdinando Paer: biografia, opere e documenti degli anni parigini / G. Castellani. – Bern : Peter Lang, 2008. – 668 p.

140. Castelvecchi, S. From "Nina" to "Nina": Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s / S. Castelvecchi // Cambridge Opera Journal. – 1996. – Vol. 8. – No. 2. – P. 91-112.

141. Castelvecchi, S. Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama / S. Castelvecchi. – Cambridge : *Cambridge* University Press, 2013. – 294 p.

142. Cella, F. Seduzione e mistero della zingarella di Donizetti / F. Cella. – Dynamic-CDS 396/1-2, 2002. – P. 9-10.

143. Charlton, D. Grétry and the Growth of Opéra-comique / D. Charlton. – Cambrige : Cambridge University Press, 2011. – 384 p.

144. Charlton, D. On redefinitions of rescue opera / D. Charlton // Music and the French Revolution / Ed. by M. Boyd. – Cambridge : Malcolm Boyd, 1992. – P.

169-188.

145. Cipollone, B. Il soggetto operistico del "Disertore" tra Modena e l'Europa / B. Cipollone // Quaderni Estensi. – 2013. – N. 5. – P. 21-38.

146. Coe, R. N. Stendhal, Rossini and the "Conspiracy od Musicians" (1817-23) / R. N. Coe // The Modern Language Review. – 1959. – Vol. 54. – No. 2. – P. 179-193.

147. Commons, J. Donizetti e l'opera semiseria / J. Commons // L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bergamo, 17-20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. – Bergamo : Comune di Bergamo, 1993. – P. 181-196.

148. Commons, J. Donizetti and The Two Emilias / J. Commons. – Opera Rara-ORC8, 1987. – P. 12-64.

149. Commons, J. Francesca di Foix / J. Commons. – Opera Rara-ORC28, 2004. – P. 9-30.

150. Cortizo M. E., Sobrino R. Il Dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio de Ramón Carnicer / M. E. Cortizo, R. Sobrino // Recerca Musicològica. – XVI. – 2006. – P. 97-116.

151. Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts / hrsg. von H. Becker. – Regensburg : Bosse, 1976. – 403 s.

152. Dahlhaus, C. 19th-century music / C. Dahlhaus / English transl. By J. Bradford Robinson. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1989. – 417 p.

153. Davis, J. A. Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815-1860 / J. A. Davis // Journal of Interdisciplinary History. – 2006. – Vol. 36. – No. 4. – P. 569-594.

154. Deasy, M. Local Color: Donizetti's Il furioso in Naples / M. Deasy // 19th-Century Music. – 2008. – Vol. 32. – No. 1. – P. 3-25.

155. Degrada, F. Prolegomeni a una lettura della «Sonnambula» / F. Degrada // Vincenzo Bellini. La Sonnambula. – Bari : Teatro Petruzelli, 2013. – P. 29-39.

156. Dent, E. J. The Rise of Romantic Opera / E. J. Dent. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – 212 p.

157. Emilia di Liverpool, dramma semi-serio, con musica del maestro Gaetano Donizetti, le sere de' 28, 29 e 30 // Rivista teatrale e Giornale di Mode. – 1824. – № 36. – P. 143-144.

158. Farr, R. J. Gioachino Rossini «L'inganno felice» [electronic source] / R. J. Farr // MusicWeb International. – Available at:: http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Aug10/Rossini_Inganno_256468148.htm

159. Fenner, T. Opera in London: Views of Press, 1785-1830 / T. Fenner. – Carbondale : SIU Press, 1994. – 788 p.

160. Galliat, S. Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs / S. Galliat. – Kassel : Gustav Bosse Verlag, 2009. – 361 p.

161. Geyer-Kiefl, H. Die Heroisch-Komische Oper : ca. 1770-1820 / H. Geyer-Kiefl. – Tutzing : Hans Schneider Verlag, 1987. – 252 s.

162. Gossett, Ph. Becoming a Citizen : The Chorus in "Risorgimento" Opera / Ph. Gossett // Cambridge Opera Journal. – 1990. – Vol. 2. – No. 1. – P. 41-64.

163. Gossett, Ph. Gioachino Rossini and the Conventions of Composition / Ph. Gossett // Acta musicologica. – 1970. – № 42. – P. 48-58.

164. Gossett, Ph. Divas and Scholars: Performing Italian Opera / Ph. Gossett. – Chicago : University of Chicago Press, 2008. – 704 p.

165. Grempler, M. Torvaldo e Dorliska [electronic source] / M. Grempler // (Naxos) 8.660189-90. Rossini: Torvaldo e Dorliska. About this Recording. – Available at: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660189-90&catNum=660189&filetype=About%20this%20Recording&language=English

166. Grout, D. J., Williams, H. W. A Short History of Opera / D. J. Grout, H. W. Williams. – New York : Columbia University Press, 2003. – 1030 p.

167. Hauk, F., Winkler, I. Johann Simon Mayr and Venedig / F. Hauk, I. Winkler. – Munich : Bernd Katzbichler, 1999. – 286 s.

168. Hepokoski, J. A. Genre and Content in Mid-Century Verdi : "Addio, del passato" ("La traviata", Act III) / J. A. Hepokoski // Cambridge Opera Journal. – 1989. – Vol. 1. – No. 3. – P. 249-276.

169. Hoeveler, D. L., Cordova, S. D. Gothic Opera in Britain and France: Genre, Nationalism, and Trans-Cultural Angst / D. L. Hoeveler, S. D. Cordova // Romaticism: comparative Discourses / Ed. by L. H. Peer and D. L. Hoeveler. – Farnham : Ashgate, 2006. – P. 11-34.

170. Hoeveler, D. L. Talking About Virtue: Paisiello's 'Nina', Paër's 'Agnese,' and the Sentimental Ethos [electronic source] / D. L. Hoeveler // Romantic Circles. – Available at: http://www.rc.umd.edu/praxis/opera/hoeveler/hoeveler.html

171. Jacobshagen, A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater / A. Jacobshagen. – München : Franz Steiner Verlag, 2005. – 319 s.

172. Jacobshagen, A. Pixérécourt-Romanelli-Romani: Margherita d'Anjou und das melodramma semiserio / A. Jacobshagen // Meyerbeer und das europäische Musikteater / ed. S. Döhring and A. Jacobshagen. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998. – S. 41-63.

173. Kapor, V. Local Colour : A Travelling Concept / V. Kapor. – Bern : Peter Lang, 2009. – 254 p.

174. Kimbell, D. Verdi in the Age of Italian Romanticism / D. Kimbell. – Cambridge : CUP Archive, 1985. – 703 p.

175. Kimbell, D. Italian opera / D. Kimbell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 684 p.

176. Lindner, T. Simon Mayr's "L'amor coniugale" in context / T. Lindner. – Naxos-8.660198-99, 2008. – P. 4-7.

177. Lippmann, F. Vincenzo Bellini und die Italienische Opera seria seiner Zeit / F. Lippmann. – Köln-Wien : Böhlau, 1969. – 402 s.

178. Longyear, R. Notes on the Rescue Opera / R. Longyear // The Musical Quarterly. – 1959. – Vol. 45. – No. 1. – P. 49-66.

179. Malakis, E. The First Use of Couleur Locale in French Literary Criticism [?] / E. Malakis // Modern Language Notes. – 1945. – Vol. 60. – No. 2. – P. 98-99.

180. Mayr, G. S. Zibaldone preceduto dalle Pagine autobiografiche / G. S. Mayr; [introduzione, transcrizione a cura di A. Gazzaniga]. – Gorle : Grafica Gutenberg, 1977. – 151 p.

181. Meyer, S. Terror and Transcedence in the Operatic Prison, 1790-1815 / S. Meyer // Journal of American Musicological Society. – 2002. – Vol. 55. – No. 3. – P. 477-523.

182. Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu / Ed. by V. Johnson, J.F. Fulcher, Th. Ertman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 440 p.

183. Osborne, R. Rossini: His Life and Works / R. Osborne. – 2nd ed. – Oxford; New York : Oxford University Press, 2007. – 432 p.

184. Pagán, V., de Vicente, A. Catálogo de obras de Ramón Carnicer / V. Pagán, A. de Vicente. – Madrid : Fundación Caja de Madrid, 1997. – 602 p.

185. Pendle, K. Marsollier & Dalayrac : A Working Friendship / K. Pendle // Music & Letters. – 1983. – Vol. 64. – No. 1/2. – P. 44-57.

186. Piperno, F. La mia cara Cecchina è baronessa : Livelli stilistici e assetto dremmaturgico ne La Buona figliuola di Goldoni-Piccinni / F. Piperno // Analecta musicologica. – 1998. – No. 2. – P. 523-542.

187. Powers, H. S. “La solita forma” and “The Uses of Convention” / H. S. Powers // Acta Musicologica. – 1987. – Vol. 59. – P. 65-90.

188. Reicha, A. Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale. VIe livre / A. Reicha. – Wien: chez A. Diabelli et Comp., 1842. – 308 p.

189. Ritorni, C. Ammaestramenti alla composizione d' ogni poema e d' ogni opera appartenente alla musica / C. Ritorni. – Milan : Pirola, 1841. – 276 p.

190. Roberts, W. Rossini and Post-Napoleonic Europe / W. Roberts. – Rochester : University of Rochester Press, 2015. – 304 p.

191. Robinson, M. F. Naples and Neapolitan Opera (Oxford Monographs on Music) / M. F. Robinson. – Oxford : Clarendon Press, 1972. – 281 p.

192. Rosa, La J. Formal convention in Verdi's Falstaff / J. La Rosa. – Baton Rouge : Louisiana State University, 2006. – 108 p.

193. Rosen, C. The Romantic Generation / C. Rosen. – Harvard : Harvard University Press, 1998. – 723 p.

194. Rosselli, J. The Life of Bellini / J. Rosselli. – Cambridge : Cambridge University Press, 1996. – 184 p.

195. Rossell, J. The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the Role of the Impresario / J. Rosselli. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – 224 p.

196. Rossi, N., Fauntleroy, T. Domenico Cimarosa: His Life and His Operas / N. Rossi, T. Fauntleroy. – Westport : Greenwood Press, 1999. – 225 p.

197. Ruhnke, M. Opera semiseria und dramma eroicomico / M. Ruhnke // Analecta musicologica. – 1982. – No. 21. – S. 263-274.

198. Schiedermair, L. Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh. I. Band: Simon Mayr / L. Schiedermair. – Leipzig : Druck und Verlag von Breikopf & Härtel, 1907. – 264 s.

199. Senici, E. Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine virgin from Bellini to Puccini / E. Senici. – Cambridge : Cambidge University Press, 2009. – 356 p.

200. Senici, E. Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin / E. Senic // 19th-Century Music. – 1998. – Vol. 22. – No. 2. – P. 144-168.

201. Senici, E. Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera: diss. Cornell University / E. Senici. – Ann Arbour : University of Michigan Press, 1998. – 294 p.

202. Seta, Della F. Italia e Francia nell'Ottocento. Storia della Musica / F. Della Seta. – Torino : EDT srl, 1993. – 409 p.

203. Seta, Della F. Not without Madness: Perspectives on Opera / F. Della Seta /

Transl. by M. Weir. – Chicago : University of Chicago Press, 2013. – 303 p.

204. Smart, M. A. Bellini's Fall from Grace / M. A. Smart // Opera. – 2002. – 53/3. – P. 278-284.

205. Sutherland Edwards, H. Rossini and His School / H. Sutherland Edwards. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 114 p.

206. Tomlinson, G. Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities / G. Tomlinson // 19th-Century Music. – 1986. – Vol. 10. – No. 1. – P. 43-60.

207. Toscani, C. «Il furioso all'isola di San Domingo»: uno strano misto di serio e di burlesco / C. Toscani // Stagione lirica autunnale 24 settembre - 30 novembre dedicata a Gaetano Donizetti nel Centocinquantesimo della morte / a cura F. Bellotto. – Bergamo : Litografia *Novecento* grafico, 1998. – S. 169-183.

208. Van, de G. Verdi's Theater : Creating Drama Through Music / G. de Van / Translated from the French by Gilda Roberts. – Chicago : University of Chicago Press, 1998. – 424 p.

209. Verdi Handbuch / Hrsg. von A. Gerhard und U. Schweikert; unter Mitarb. von Ch. Fischer. – Kassel : Bärenreiter; Stuttgart, Weimar : Metzler, 2001. – 746 s.

210. Werr, S. Neapolitan Elements and Comedy in Nineteenth-Century Opera Buffe / S. Werr // Cambridge Opera Journal. – 2002. – Vol. 14. – No. 3. – P. 297-311.

Либретто, клавиры и партитуры опер

211. Anelli, A., Paër, F. Griselda ossia La virtù al cimento. Dramma semiserio per musica / A. Anelli, F. Paër. – Milano dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1815. – 72 p.

212. Anelli, A., Paër, F. Il fuoruscito. Dramma semiserio in due atti / A. Anelli, F. Paër. – Barcellona : Stamperia di Giovanni Dorca, 1819. – 40 p.

213. Bellini, V. Adelson e Salvini [electronic source] / A. L. Tottola, G. Donizetti

// Italian Opera: la ricerca musicale in Italia. – Available at : http://www.italianopera.org/libretti/l218616.htm

214. Bellini, V. Adelson e Salvini : dramma semiserio in due atti : opera completa : canto e pianoforte / A. L. Tottola, V. Bellini ; [edizione riveduta sulla partitura autografa esistente nella Biblioteca del R. Conservatorio di musica di Napoli]. – New York : Belwin Mills Publishing Corp. – 308 p.

215. Bellini, V. La Sonnambula : melodramma in due atti : opera completa per canto e pianoforte / V. Bellini. – Milano : R. Stabilimento Ricordi, 1869. – 201 p.

216. Bellini, V. La Sonnambula : melodramma in due atti / V. Bellini. – Milano : Ricordi, 2006. – 453 p.

217. Buonavoglia, L., Paër, F. L'Agnese. Dramma semiserio per musica in due atti / L. Buonavoglia, F. Paër. – Milano : Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1816. – 47 p.

218. Carnicer, R. Il Dissoluto Punito, ossia Don Giovanni Tenorio : dramma semiserio in due atti [vocal score] / R. Carnicer. – Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007. – 382 p.

219. Carpani, G., Paër, F. Camilla, ossia Il sotterraneo. Dramma seriogiocoso per musica in tre atti / G. Carpani, F. Paër. – Dresda, 1800. – 158 p.

220. Cherubini, L. Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont St Bernard : opera en deux actes / L. Cherubini. – Paris : Imprimerie du Conservatoire, n.d.(ca.1795). – 194 p.

221. Cimarosa, D. L'infedeltà fedele, Part 1: Introductory Materials and Act 1 / D. Cimarosa / ed. by E. Haimo, libretto transl. by N. L. D'Antuono. – Middleton : A-R Editions, Inc. , 2012. – 792 p.

222. Dalayrac, N. Camille ou le Souterrain : comédie en trois actes en proses / N. Dalayrac. – Paris : chez Pleyel, n. d. (ca. 1798). – 239 p.

223. Dalayrac , N. Nina ou la Folle par Amour / N. Dalayrac. – Paris : chez Pleyel, n. d. – 120 p.

224. Donizetti, G. Alina, regina di Golgonda. Opera in due atti / G. Donizetti. –

Manuscript, n. d. – 421 p. – 267 p.

225. Donizetti, G. Chiara e Serafina, ossia I pirati [electronic source] / F. Romani, G. Donizetti // Italian Opera: la ricerca musicale in Italia. – Available at : http://www.italianopera.org/libretti/l223273.htm

226. Donizetti, G. Emilia di Liverpool. Dramma semiserio in due atti / G. Donizetti. – Autograph manuscript, 1824. – 267 p.

227. Donizetti, G. Emilia di Liverpool. Dramma semi-serio per musica / G. Donizetti. – Napoli : Dalla tipografia Flautina, 1824. – 56 p.

228. Donizetti, G. Francesca di Foix : melodramma giocoso in un atto [electronic source] / G. Donizetti. – Autograph manuscript, n. d. [1831]. – 335 p.

229. Donizetti, G. Il Furioso, opera in due atti, musique de Donizetti. Opéra complet partition de piano et chant / G. Donizetti. – Paris : Mme Veuve Launer, 1850. – 220 p.

230. Donizetti, G. Linda di Chamounix : opéra italien, musique de Donizetti / G. Donizetti. – Paris : Schonenberger, 1842. – 249 p.

231. Donizetti, G. La regina di Golconda : opera semiseria in due atti / G. Donizetti. – Milano : G. Ricordi, n. d. [1891]. – 310 p.

232. Donizetti, G. Torquato Tasso : dramma semiserio in 3 atti di Jacopo Ferretti, musica del Maestro G. Donizetti [electronic source] / G. Donizetti. – Manuscript, n. d. (ca. 1860). – 457 p., 403 p.

233. Ferretti, J., Donizetti, G. Il furioso all'isola di S. Domingo : melodramma in due atti / J. Ferretti, G. Donizetti. – Vicenza : Dalla tipografia Picutti ed., 1833. – 43 p.

234. Ferretti, J., Rossini, G. Matilde Shabran ossia Belezza e cuor di ferra. Melodramma giocoso / J. Ferretti, G. Rossini. – Torino : Presso Onorato Derossi Stampatore e Librajo de'Teatri, 1828. – 84 p.

235. Ferretti, J., Donizetti, G. Torquato Tasso. Melodramma in due atti / J. Ferretti, G. Donizetti. – Milano : Coi tipi di Francesco Lucca, 1831. – 47 p.

236. Foppa, G. M., Paër, F. Ginevra negli Almieri. Tragicommedia per musica in

quattro atti / G. M. Foppa, F. Paër. – Vienna : Presso Mattia Andrea Schmidt, Ces. Reg. Aulico Stampatore, 1800. – 76 p.

237. Foppa, G. M., Rossini, G. L'inganno felice. Farsa per musica in un atto / G. M. Foppa, G. Rossini. – Torino : Presso Onorato Derossi Librajo della Societa de'Teatri Imperiale e Carignano, 1813. – 47 p.

238. Gherardini, G., Rossini, G. La Gazza ladra. Melodramma / G. Gherardini, G. Rossini. – Firenze : nella stamperia Giachetti, 1835. 52 p.

239. Gherardini, G., Donizetti, G. Gianni da Calais. Melodramma semiserio in tre atti / D. Gilardoni, G. Donizetti. – Milano : per Antonio Fontana, 1830. – 46 p.

240. Gilardoni, D., Donizetti, G. Francesca di Foix : melo-dramma in un atto / D. Gilardoni, G. Donizetti. – Napoli : Dalla tipografia Flautina, 1831. – 23 p.

241. Lorenzi, G., Paisiello, G. Nina o sia la Pazza per Amore : commedia di un atto in prosa, ed in verso per musica, tradotta dal francese / G. Lorenzi, G. Paisiello. – Napoli : per Vincenzo Flauto, 1789. – 61 p.

242. Marsollier, B.-J., Dalayrac, N. Camille ou le Souterrain : comédie en trois actes en proses, mêlée de musique, par B.-J. Marsollier, représentée par les Comédiens Italiens, le 19 mars 1791 / B.-J. Marsollier, N. Dalayrac. – Paris : chez Brunet, 1791. – 60 p.

243. Marsollier, B.-J., Dalayrac, N. Nina ou la Folle par Amour, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes / B.-J. Marsollier, N. Dalayrac. – Paris : chez Peytieux, 1789. – 36 p.

244. Masson de Pezay, A.-F.-J., Gretry, A. La rosiére de Salency: comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, par Pezay, musique de M. Grétry, représentée, pour la première fois, a Paris, par les Comédiens Italiens, en 1771 / A.-F.-J. Masson de Pezay, A. Gretry. – Paris : chez Fages, 1808. – 32 p.

245. Mayr, G. S. L'Elisa / G. S. Mayr. – Manuscript score, ca.1801. – 204 p.

246. Paër, F. Agnese. Opera semiseria di Ferdinando Pär / F. Paër. – Manuscript, n. d. – 936 p.

247. Paër, F. La Camilla o'sia il Sotteraneo / F. Paër. – Manuscript, 1804. – 1090

p.

248. Paisiello, G. La Nina ò sia la pazza per amore. Dramma per musica / G. Paisiello. –Manuscript, n. d. – 341 p.

249. Romani, F., Donizetti, G. Alina regina del Golgonda. Melodramma in due atti / F. Romani, G. Donizetti. – Napoli : Dalla tipografia all'insegna di Tasso, 1838. – 45 p.

250. Romani, F., Bellini, V. La Sonnambula: melodramma in due atti / F. Romani, V. Bellini. – Cuneo : Dalla tipografia di Giuseppe Bay, 1835. – 40 p.

251. Rossi, G., Donizetti, G. Linda di Chamounix. Melodramma in tre atti / G. Rossi, G. Donizetti. – Milano : Dall'i R. Stabilimento Naz. Privileg. di Giovanni Ricordi, 1843. – 48 p.

252. Rossi, G., Mayr, G. S. Elisa. Dramma sentimentale per musica in un atto / G. Rossi, G. S. Mayr. – Torino : per Onorato Derossi, 1807. – 28 p.

253. Rossini, G. La Gazza ladra. Melodramma in due atti: opera completa per canto e pianoforte / G. Rossini. – Milano : Ricordi, 1876. – 214 p., 172 p.

254. Rossini, G. L'inganno felice. Farsa / G. Rossini. – Roma : Ratti e Cencetti, n. d. – 287 p.

255. Rossini, G. Matilde di Shabran e Corradino / G. Rossini. – Manuscript, n. d. – 294 p., 151 p.

256. Rossini, G. Torvaldo e Dorliska / G. Rossini. – Manuscript, n.d. – 181 p., 86 p.

257. Schmidt, G., Paër, F. Leonora. Dramma semiserio per musica / G. Schmidt, F. Paër. – Firenze : per Giuseppe Fantosini e figlio, 1812. – 46 p.

258. Sterbini, C., Rossini, G. Torvaldo e Dorliska: dramma semi-serio / C. Sterbini, G. Rossini. – Napoli : Dalla Tipografia Flautina, 1820. – 38 p.

259. Tottola, A. L., Donizetti, G. La zingara. Dramma per musica / A. L. Tottola, G, Donizetti. – Napoli : dalla tipografia orsiniana, 1822. – 61 p.

260. Tottola, A. L., Mayr, G. S. Elena. Dramma eroi-comico di Andrea Leone Tottola / A. L. Tottola, G. S. Mayr. – Milano : dalla stamperia di Giacomo Pirola,

1816. – 52 p

Приложение А

КРАТКИЕ СОДЕРЖАНИЯ ОПЕР

Д. Чимароза

«Мнимая неверность»

(20 июля, 1779, Неаполь, «Фондо»)

либр. Дж. Лоренци

Действующие лица:

Челиа/Филлис – сопрано

Филено, возлюбленный Филлис – тенор

Амаранта, самовлюбленная и заносчивая девушка – сопрано

Граф Перручетто, экстравагантный человек – тенор

Мелибео, жрец в храме Дианы, очарованный Амарантой – баритон

Нерина, нимфа и дочь Мелибео – сопрано

Виола, деревенская девушка, влюблена в Вузаччио – меццо-сопрано

Вузаччио, брат Амаранты, служащий в храме, влюблен сначала в Виолу, затем в Челию – баритон

Диана – сопрано

Действие происходит в Кумах.

В Кумы прибывает Филено, опечаленный смертью от укуса змеи его возлюбленной Филлис. Однако Филлис не умерла и под именем Челии находится здесь же в Кумах. В Филено влюблена Нерина, дочь верховного жреца храма Дианы в Кумах. У нее есть подруга Виола – возлюбленная Вузаччио, служителя храма. В Кумы прибывают также сестра Вузаччио, самодовольная Амаранта, и экстравагантный граф Перучетто. Тем временем жрец храма Дианы Мелибео ищет пару возлюбленных для совершения ежегодного действа. Известно, что над городом Кумы давлеет проклятье богини Дианы – каждый год пара возлюбленных приносится в жертву ужасному монстру, который обитает в озере Аверно. Это

будет продолжаться до тех пор, пока кто-нибудь из возлюбленных добровольно не пожертвует своей жизнью. Жрец плетет интриги и его выбор падает поочередно на несколько пар: то на Филено и Челию (которые узнали друг друга, но пытаются не общаться, чтобы не угодить к монстру), то на Челию и Перучетто. В результате Филено жертвует своей жизнью, чтобы спасти Челию и Перучетто, прыгая в пасть к монстру. Однако страшная голова монстра превращается в темный грот, где находится сама Диана. Она сообщает Филено, что благодаря ему город освобожден от проклятья. Злобный Мелибео понесет наказание от ее стрел, а три пары возлюбленных (Амаранта и Перучетто, Виола и Вузаччио, Челиа и Филено) будут жить в любви и счастье.

Н. Пиччинни

«Чеккина, или Добрая дочка»

(6 февраля, 1760, Рим, «Театро делле Даме»)

либр. К. Гольдони

Действующие лица:

Чеккина, садовница – сопрано

Маркиз Конкилья, влюбленный в Чеккину – тенор

Лючинда, сестра маркиза – сопрано

Армидоро, друг маркиза, влюбленный в Лючинду – тенор

Менготто, крестьянин, влюбленный в Чеккину – баритон

Сандрина, огородница – сопрано

Паолучча, подруга Сандрины – меццо-сопрано

Тальяферро, немецкий солдат – баритон

Действие происходит во дворце маркиза Конкильи и его окрестностях.

В молодую садовницу сироту Чеккину влюблен маркиз Конкилья. Вследствие интриг ее завистницы Сандрины о чувстве маркиза узнает его сестра Лючинда и влюбленный в нее Армидоро. Лючинда, рискующая потерять возлюбленного из-за

такого мезальянса брата, принимает решение отослать Чеккину в отдаленное место. Однако влюбленный в девушку молодой крестьянин Менготто вместе с друзьями настигает девушку в пути и освобождает Чеккину. Чеккина и Конкилья объясняются друг другу в своих чувствах, но понимают, что их союз невозможен. Тем временем появляется немецкий солдат Тальяферро, который разыскивает оставленную в этих местах дочь его командующего барона-полковника. Выясняется, что этой дочерью и является Чеккина. Теперь препятствия к браку Чеккины с маркизом отпадают: она знатна и богата. Чеккина прощает клеветников, Лючинда и Армидоро довольны союзом маркиза с баронессой, возлюбленные Чеккина и Конкилья счастливы.

А. Гретри

«Люсиль»

(5 января, 1769, Париж, «Театр итальянской комедии»)

либр. Ж.-Ф. Мармонтеля

Действующие лица:

Тимант, богатый помещик – тенор

Люсиль, его дочь – сопрано

Дорваль-отец, богатый дворянин – бас

Дорваль-сын, возлюбленный Люсиль – тенор

Блез, бедный крестьянин – бас

Жюли – сопрано

Действие происходит в Париже.

Накануне своей свадьбы молодая девушка Люсиль и ее возлюбленный дворянин Дорваль узнают, что Люсиль на самом деле является дочерью простого крестьянина Блеза, а не богатого буржуа Тиманта, в доме которого она воспитывалась. Из-за различия их социального происхождения Люсиль не может обручиться с Дорвалем. Однако после разговора мудрого Тиманта с отцом Дорваля

об истинной ценности благородства и достоинств дворянства коллизия разрешается благополучным исходом: празднованием свадьбы молодых.

А. Гретри

«Сильвен»

(19 февраля, 1770, Париж, «Театр итальянской комедии»)

либр. Ж.-Ф. Мармонтеля

Действующие лица:

Дольмон-отец – бас

Дольмон, его старший сын, изветный под именем Сильвен – тенор

Дольмон, его младший сын – без пения

Елена, жена Сильвена – сопрано

Паулина и Люсетта, дочери Сильвена – сопрано

Базиль, молодой крестьянин, жених Паулины – тенор

Действие просходит во Франции в доме крестьянина Сильвена и его окрестностях.

Сильвен ведет безмятежную жизнь на лоне природы. Некогда он был дворянином, но вступил в брак с крестьянкой Еленой против воли отца, отказался от своего титула и уединился со своей семьей в лесу. Спустя много лет земля и угодья, где живет Сильвен, отходят во владение его отцу Дольмону, и он накладывает запрет на охоту. Младший сын Дольмона обвиняет в браконьерстве Сильвена, не узнавая в нем своего брата, и требует сурового наказания для него. Однако Дольмон-отец, глядя на добродетельную семейную жизнь Сильвена и Елены, прощает их. Опера заканчивается семейным примирением и воссоединением.

А. Гретри

«Избранница из Саланси»

(23 октября, 1773, дворец Фонтенбло)

либр. А.-Ф.-Ж. Массон де Пезей

Действующие лица:

Сесиль, избранная «розьерой» – сопрано

Колен, ее возлюбленный – тенор

Эрпан, ее отец – бас

Бальи – тенор

Нина и Люсиль, соперницы Сесиль – обе сопрано

Жан Год, мельник из соседней деревни – тенор

Владелец поместья (мэр) – бас

Действие происходит в Саланси.

Согласно старому обычаю в Саланси, Сесиль выбрана «розьерой» – самой красивой и добродетельной девушкой села. В разгар подготовки к празднику ее начинает преследовать интриган судья (Бальи), добиваясь женитьбы на ней. Сесиль же влюблена в Колена и отказывает судье. Тогда он начинает строить козни против нее, подстрекая подруг Сесили, и прилюдно обвиняет Сесиль в бесчестье. Отважный Колен, несмотря на шторм, отправляется к владельцу селенья, чтобы рассказать ему о коварстве и интригах судьи. Последний начинает распространять слухи о гибели Колена в шторме. Сесиль взволнована и расстроена, судья же торжествует. В момент наивысшего напряжения, когда Сесиль в отчаянии хочет броситься в реку, ко всеобщему удивлению появляется живой Колен вместе с владельцем поместья, который убеждает всех в истинности добродетели Сесили и обвиняет судью в злоупотреблении своей властью. По просьбе молодых влюбленных судья помилован, а сельчане начинают праздник и украшают венком их белых роз голову Сесили.

Н. Далейрак

«Нина, или Безумная от любви»

(15 мая, 1786, Париж, «Театр итальянской комедии»)

либр. Б.-Ж. Марсолье

Действующие лица:

Нина, дочь графа, потерявшая рассудок несколько месяцев назад – сопрано

Граф, отец Нины – тенор

Жорж, приемный отец графа – бас-баритон

Элиза, наперсница Нины и ее экономка – сопрано

Жермель, возлюбленный Нины, которого она считает мертвым – тенор

Матурина, крестьянка – сопрано

Действие происходит в поместье графа.

В саду за деревней вокруг уснувшей Нины собрались крестьяне и ее друзья. Они обсуждают ее трагическую судьбу: Нина лишилась рассудка, так как ее отец отверг ее давнего возлюбленного Жермеля. После жестокой дуэли между Жермелем и его богатым соперником все считают Жермеля мертвым. Нина же ежедневно сидит в саду и ждет его возвращения. Проснувшись, Нина поет новую песню, но тут же отвлекается. Отец Нины, охваченный раскаянием, пытается поговорить с ней, но она даже не узнает его. Отец узнал, что Жермель здоров, и он готов принять его как своего сына. Жермель знает о состоянии Нины и поэтому появляется перед ней под видом старого знакомого и рассказывает Нине, о том, как Жермель ее любит. Ее разум начинает понемногу проясняться и, в конце концов, она узнает в нем Жермеля, и влюбленные с благословения отца соединяются навеки.

Дж. Россини

«Счастливый обман»

(8 янвааря, 1812, Венеция, «Сан-Мозе»)

либр. Дж. М. Фоппа

Действующие лица:

Изабелла/Ниса – сопрано

Герцог Бертрандо, муж Изабеллы – тенор

Ормондо, друг Бертрандо – бас

Батоне, слуга Ормондо – бас

Таработто – бас

Действие в итальянской горной деревне на берегу моря в отдаленные времена.

Изабелла, главная героиня оперы, живет под вымышленным именем в доме главы шахтеров Таработто: около десяти лет назад он спас ее из моря и выдал за свою племянницу Нису. На самом деле Изабелла – жена герцога Бертрандо, с которым она жила в счастливом браке. Вследствие интриг друга герцога Ормондо, влюбленного в Изабеллу, но получившего отказ на свои ухаживания, она была осуждена в неверности и брошена в лодку в море на свою погибель. Узнав, что герцог Бертрандо собирается посетить шахты, Изабелла раскрывает свою истинную сущность Таработто, а тот обещает ей помочь. Вместе с герцогом прибывают Ормондо и Батоне. Герцог по-прежнему влюблен в свою жену, хотя и верит слухам о том, что она была ему неверна. Батоне узнает в Нисе Изабеллу и сообщает об этом открытии своему хозяину. Ормондо с Батоне планируют похищение Изабеллы, но Таработто подслушивает их заговор. Двое злодеев не успевают похитить Изабеллу – их намерения разоблачены. Раскрывается и истинная история Нисы, когда она показывает всем свою одежду герцогини и портрет герцога, который она бережно хранила у себя все эти годы. Бертрандо и Изабелла воссоединяются.

Дж. Россини

«Торвальдо и Дорлиска»

(26 декабря, 1815, Рим, «Валле»)

либр. Ч. Стербини

Действующие лица:

Торвальдо – тенор

Дорлиска, жена Торвальдо – сопрано

герцог д'Ордов – бас

Джорджио, сторож в замке герцога – баритон

Карлотта, сестра Джорджио – меццо-сопрано

Ормондо, глава воинов герцог – бас

Действие происходит в окрестностях замка герцога д'Ордов в средние века.

Жестокий герцог д'Ордов влюблен в прекрасную Дорлиску, жену рыцаря и дворянина Торвальдо. Для обладания возлюбленной он нападает на семейную пару в лесу и побеждает в бою Торвальдо, оставляя его умирать. Однако Дорлиске удается бежать. К своему несчастью она выходит из леса как раз к замку герцога и попадает к нему в плен. Ее утешают подчиненные герцога – Джорджио и его сестра Карлотта. Однако, Торвальдо не погиб в бою и также пришел к замку герцога в одежде пастуха в надежде, что его не узнают. Тем не менее, он недолго остается неузнанным – его личность непреднамеренно раскрывает Дорлиска. И теперь герцог приговаривает его к смерти. Тем временем Карлотта, Джорджо и их друзья-крестьяне замышляют заговор против герцога с целью освободить супружескую пару. Карлотте удается украсть ключи от тюремной камеры Торвальдо, и супруги снова встречаются. Однако, пару обнаруживает герцог и решает всех немедленно казнить, но трагедия предотвращается появлением в замке толпы крестьян и солдат. Мятежники захватывают герцога и ведут его в тюрьму. Торвальдо и Дорлиска освобождены и ко всеобщей радости воссоединяются.

Дж. Россини

«Сорока-воровка»

(31 мая, 1817, Милан, «Ла Скала»)

либр. Дж. Герардини

Действующие лица:

Нинетта, служанка Фабрицио Винградито – меццо-сопрано

Фабрицио Винградито, зажиточный селянин – бас

Лючия, жена Фабрицио – сопрано

Джанетто, сын Фабрицио, возлюбленный Нинетты – тенор

Готтардо Подеста, сельский староста – бас

Фернандо Виллабелла, отец Нинетты, дезертир – бас

Пиппо, работник Фабрицио – меццо-сопрано

Джорджо, слуга старосты – бас

Исакко, торговец – тенор

Антонио, тюремщик – тенор

Эрнесто, солдат, друг Фернандо – бас

Действие происходит в небольшом селе недалеко от Парижа на рубеже XVIII-XIX веков.

Нинетта, служанка богатого землевладельца Фабрицио, хочет спасти своего отца Фернандо, дезертировавшего из армии. Ее преследуют несчастья – на нее пало подозрение в краже хозяйского серебра. Негодяй Подеста безуспешно пытается ухаживать за девушкой, а затем утверждает обвинительный приговор. Ей грозит смертная казнь. Но в последний момент юный слуга Пиппо находит настоящего «воришку», похитившего серебро. Это ручная сорока. Нинетта спасена, ее отец помилован, и она выходит замуж за любящего ее хозяйского сына Джанетто.

(Источник текста: Цодоков, Е. С. Опера. Энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999. С. 383-384.)

Дж. Россини

«Матильда ди Шабран, или Красота и Железное сердце»

(24 февраля, 1821, Рим, «Аполло»)

либр. Я. Ферретти

Действующие лица:

Коррадино, Железное Сердце – тенор

Матильда ди Шабран – сопрано

Эдоардо – контральто

Раймондо Лопес, отец Эдоардо – бас

Алипрандо, врач – баритон

Исидоро, поэт – бас

Графиня д'Арко – меццо-сопрано

Джинардо, хранитель башни – бас

Эгольдо, глава крестьян – тенор

Родриго, глава стражи – тенор

Удольфо, тюремщик – без пения

Действие происходит в Испании в замке Коррадино и его окрестностях.

Коррадино по прозвищу Железное Сердце известен по всей округе как безжалостный тиран и женоненавистник. Странствующего поэта Исидоро, ищущего приют в его замке, Коррадино заключает в тюрьму. В ней также находится Эдоардо, сын его заклятого врага Раймондо Лопеса, которого Коррадино безуспешно пытается под страхом смерти склонить к заключению союза. Тем временем в замок прибывает Матильда ди Шабран, сирота, дочь умершего друга Коррадино, оставленная ему на попечение. При всех попытках не видеться с ней Коррадино все же не может устоять перед ее очарованием и влюбляется в Матильду. Их чувства взаимны. Однако их союзу мешает влюбленная в Коррадино графиня д'Арко, приехавшая к нему в гости. Охваченная ревностью, она подкупает стражу, освобождает Эдоардо из тюрьмы и обвиняет во всем Матильду. Коррадино верит клевете и приказывает Исидоро сбросить Матильду со скалы к реку. Вернувшись, Исидоро объявляет о смерти Матильды к радости и торжеству графини. Однако внезапное появление Эдоардо с рассказом об истинном его

освободителе разоблачает деяния графини. К тому же оказывается, что и Матильда жива – Исидоро убил ее в своем воображении. Графиня посрамлена, а возлюбленные воссоединились.

Р. Карнисер

«Наказанный распутник, или Дон Жуан Тенорио»

(20 июня, 1822, Барселона, театр «Санта-Крус»)

либретто неизвестного автора (переработка текста Л. Да Понте)

Действующие лица:

Дон Жуан – тенор

Командор – бас

Донна Анна – сопрано

Донна Эльвира – сопрано

Лепорелло – баритон

Дон Оттавио – тенор

Действие происходит в Бургосе и его окрестностях.

Дон Жуан Тенорио, испанский распутный кабальеро, отчаянно влюблен в Донну Анну, дочь Командора ордена Калатрава и невесту Дона Оттавио. Несмотря на подозрения и недоверие Донны Эльвиры, любовницы распутника, совращенной им и тотчас брошенной, Дон Жуан притворяется другом будущего супруга и приходит на свадебное торжество. Под предлогом празднования бракосочетания он проводит новобрачных в свой дворец. С легкостью отделавшись от конкурента, Дон Жуан покушается на целомудрие девушки. Крики Донны Анны о помощи привлекают ее отца, который, чтобы спасти честь дочери, вызывает Дон Жуана на дуэль. Командор оказывается раненым и умирает на руках дочери. С помощью друзей Дон Жуану удается скрыться от наказания за совершенное преступление, и он прячется в деревне; между тем Дон Оттавио обещает Донне Анне мстить за смерть ее отца. Дерзость Дон Жуана снова приводит его в город в компании

Лепорелло. Сеньор и слуга оказываются на кладбище, где в великолепном мавзолее покоится Командор. Внезапно статуя Командора оживает и начинает говорить. Она упрекает Дон Жуана за беспутную жизнь и объявляет беспощадную кару за преступление. Дон Жуан, пропуская мимо ушей жуткое предупреждение, насмехается над Командором и приглашает его в свой дом на ужин. Статуя является в назначенное время. Командор снова напоминает Дон Жуану о необходимости раскаяния, но Дон Жуан глух к угрозам. Он неожиданно умирает, и фурии увлекают его с собой на вечные мучения.

(Источник текста: Cortizo M. E., Sobrino R. Il Dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio de Ramón Carnicer // Recerca Musicològica. XVI. 2006. P. 105.)

Ф. Паэр

«Камилла»

(28 февраля, 1799, Вена, «Кернтнертор-театр»)

либр. Дж. Карпани

Действующие лица:

Камилла – сопрано

герцог Уберто, муж Камиллы – бас

Адольфо, их сын – сопрано

Граф Лоредано, племянник герцога – тенор

Кола, слуга графа – бас

Дженнаро, садовник в замке герцога – бас

Гитта, крестьянка, невеста Дженнаро – сопрано

Сьенцо, слуга герцога – тенор.

Действие происходит в Андалусии в замке герцога и его окрестностях.

Испанский герцог Уберто заточил свою жену Камиллу в темницу разрушенного замка, подозревая ее в неверности. Он не позволяет ей видеться с

маленьким сыном Адольфо и стремится выяснить у нее имя коварного соблазнителя, чтобы ему отомстить. На самом деле ее пытался безуспешно соблазнить племянник ее мужа, Лоредано. Камилла решила сохранить его имя в тайне, чтобы не разжигать семейной вражды. В финале оперы случайно оказавшийся в поместье герцога Лоредано помогает освободить Камиллу. Лоредано признает свою вину, а Уберто раскаивается.

И. С. Майр

«Элиза, или путешествие на ледники горы Сен-Бернар»

(5 июля, 1804, Венеция, «Сан-Бенедетто»)

либр. Г. Росси

Действующие лица:

Теориндо, художник – тенор

Элиза,возлюбленная Теориндо – сопрано

Лаура, ее подруга – сопрано

Карли, их проводник – тенор

Дюплессис – бас

Йонас, предводитель савояров – бас

Действие происходит на краю ледника Сен-Бернар.

На заре солдаты под руководством их командира Дюплессиса выдвигаются спасать заблудившихся или засыпанных завалом путников. Молодой художник Теориндо отчаялся в поисках своей возлюбленной Элизы. Группа проходящих савояров и их предводитель Йонас пьют вино и веселятся с песнями. Дюплессис передает Теориндо письмо с вестью о смерти отца его возлюбленной и о банкротстве его банкира. Отныне у Элизы больше ничего нет, и она, как следовало из письма, как назло была помолвлена с ближайшим другом Теориндо Карли. Тщетно старается Дюплессис подбодрить полностью отчаявшегося Теориндо.

Затем, опасаясь самоубийства Теориндо, Дюплессис уговорил Йонаса не терять из виду разочарованного молодого человека. Когда появляются совершенно истощенная Элиза, ее подруга Лаура и их проводник Карли, солдаты спешат их спасти. Элиза, как и Карли, остающиеся верными друзьями, благодарят благодетелей. Немного позже Йонас торопится к ним с прощальным письмом Теориндо, который решил найти смерть на вершине горы. Тотчас все пускаются на его поиски, но видят, как Теориндо сносит сходящая лавина. Элиза падает в обморок, однако засыпанного снегом смогли спасти спустя немного времени. Возлюбленные снова соединились, и все благодарят небеса за счастливый поворот судьбы.

(Источник текста: Jacobshagen, A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 174-175).

В. Беллини
«Адельсон и Сальвини»
(февраль, 1815, Неаполь, «Сан-Себастьяно»)

(либретто А. Л. Тоттола)

Действующие лица:

Нелли, сирота – сопрано

Фанни, молодая ирландка – меццо-сопрано

Мадам Риверс, гувернантка в доме Адельсона – меццо-сопрано

Сальвини, друг Адельсона – тенор

Адельсон, лорд – баритон

Страли, знатный изгнанник – бас

Бонифачо, слуга Сальвини – комический бас

Джеронио, доверенный Страли – бас

Действие происходит в Ирландии в XVIII в.

Сальвини, итальянский художник, гостит у лорда Адельсона, своего большого друга. В том же замке живет Нелли, юная невеста лорда. Сальвини влюбляется в девушку и, воспользовавшись недолгим отсутствием друга, объясняется ей в своих чувствах. Но добродетельная Нелли не может пойти на предательство и решительно отвергает любовь Сальвини, повергнув его в отчаяние. И тут появляется некий Страли, заклятый враг лорда Адельсона, который избирает наивного и пылкого Сальвини орудием дьявольской мести.

Лорд Адельсон, вернувшись в замок, недоумевает, отчего в таком унынии пребывает его друг Сальвини, но интуиция, столь развитая у людей умных, подсказывает ему, что тот влюблен. Да, влюблен в Фанни, воспитанницу лорда, тоже художницу, ученицу Сальвини. Желая помочь другу, Адельсон соглашается выдать Фанни замуж за Сальвини, не подозревая, что своим решением только усложняет ситуацию. Нелли могла бы рассказать жениху о не совсем честном поступке художника, но великодушно скрывает это. Ее благородное молчание вызывает у Сальвини жгучие угрызения совести. Когда же не без участия коварного Страли в комнате Нелли вспыхивает пожар, от которого она может погибнуть, Сальвини бросается в огонь и спасает невесту друга не только от пламени, но и от пистолетного выстрела, потому что Страли, видя, как жертва ускользает из рук, в упор стреляет в неё. Страли искупает свою вину, дружба Адельсона и Сальвини становится ещё крепче. Художник женится на Фанни. Вместе с нею он вернётся в Италию, где напишет картины, сделающие его бессмертным.

(Источник текста: Adelson e Salvini: либретто [электронный ресурс] // Оперный гид. Режим доступа: http://operaguide.ru/opera/italian-opera/1-vincenzo-bellini/54-adelson-e-salvini.html)

В. Беллини
«Сомнабула»
(6 марта, 1831, Милан, «Каркано»)

либретто Ф. Романи

Действующие лица:

Граф Родольфо – бас

Тереза, мельничиха – меццо-сопрано

Амина, сирота, воспитанная Терезой, невеста Эльвино – сопрано

Эльвино, крестьянин – тенор

Лиза, хозяйка гостиницы – сопрано

Алессио, крестьянин – бас

Нотариус – тенор

Действие происходит в швейцарской деревне в неопределенные времена.

В небольшом селении готовится празднование обручения Амины, приемной дочери мельничихи Терезы и богатого крестьянина Эльвино. Крестьяне прославляют красоту и добродетельность невесты. Нерадостна только Лиза, хозяйка гостиницы, – она влюблена в Эльвино. Неожиданно прибывает инкогнито владелец замка граф Родольфо, давно покинувший селение. Лиза предлагает ему переночевать в гостинице. Крестьяне рассказывают Родольфо об ужасном призраке, появляющемся в деревне. В гостинице граф начинает ухаживать за Лизой, но услышав шум, она убегает. Появляется Амина в состоянии сомнамбулизма. Родольфо, боясь скомпрометировать ее, скрывается. Тем временем в комнате появляются жители села, узнавшие в незнакомце графа и решившие его поприветствовать, но видят там спящую Амину. Все ее обвиняют в измене, Эльвино в ярости, Лиза торжествует. На следующий день крестьяне направляются к графу узнать виновна Амина или нет. Эльвино из мести теперь хочет жениться на Лизе. Рассказ графа о том, что Амина проникла в его комнату в состоянии сна, никого не убеждает, пока все сами не видят сомнамбулу: во сне Амина появляется на краю крыши и может погибнуть, оступившись. Однако все разрешается благополучно. Эльвино приводят в трепет слова Амины, оплакивающей свою любовь. Амина просыпается в тот момент, когда Эльвино

надевает ей на руку кольцо. Честь героини оправдывается, возлюбленные воссоединяются к радости всех жителей деревни.

Г. Доницетти
«Цыганка»
(12 мая, 1822, Неаполь, «Нуово»)

либр. А. Л. Тоттола

Действующие лица:

Аргилла, цыганка – меццо-сопрано

Дон Рануччио – бас

Инес, дочь Дона Рануччио – сопрано

Фернандо, возлюбленный Инес – тенор

Дон Себастьяно Альварес – бас

Герцог Альзирас, наместник короля – тенор

Папаччьоне, слуга Дона Рануччио – комический бас

Амелия, няня Инес – сопрано

Гита, цыганка – сопрано

Мануэлитта, цыганка – сопрано

Антонио Альварес, племянник Дона Себастьяна – тенор

Сгуильо, слуга Фернандо – тенор

Действие происходит в городе Андалусии.

Цыганка Аргилла - это главный персонаж. Она соединяет вместе влюбленных Фернандо и Инес; расстраивает планы Рануччио, который собирается убить герцога Альзираса; воссоединяет герцога со своим братом Фернандо; освобождает Дона Себастьяно, которого Рануччио незаконно заключает под стражу; ей удается обхитрить глупого слугу Папаччьоне, который ищет золото в старой цистерне; и в конце выясняется, что она – давно потерянная дочь Дона Себастьяно.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 535-536).

Г. Доницетти
«Кьяра и Серафина, или Пират»
(26 октября, 1822, Милан, «Ла Скала»)

либр. Ф. Романи

Действующие лица:

Кьяра – сопрано

Серафина – меццо-сопрано

Дон Рамиро, сын мэра Менорки, жених Серафины – тенор

Пикаро, старый слуга Дона Фернандо, теперь пират – бас

Лизетта, дочь Санчо и Аньезе – сопрано

Аньезе, хранительница замка Бельмонте – меццо-сопрано

Дон Мескино, богач из деревни Бельмонте, глупый человек, влюблен в Лизетту – актер

Дон Фернандо, опекун Серафины, ложный друг Дона Альваро, богатый человек на Менорке – тенор

Дон Альваро, морской капитан, вернувшийся из плена в Алжире, отец Кьяры и Серафины – актер

Дженнаро и Спалатро, пираты – актеры

Действие происходит на Майорке, в старом замке Бельмонте и во дворце Дона Фернандо.

Дон Альваро, отец Кьяры и Серафины, вместе с Кьярой захвачен Алжирскими пиратами. В испанском суде, Дон Фернандо, тайный враг Альваро, объясняет его отсутствие как предательство, в надежде стать опекуном Серафины и получить контроль над ее богатством. Серафина влюбляется в Дона Рамиро, галантного кавалера из Майорки. В попытке отделаться от Рамиро, Фернандо велит своему жуликоватому слуге Пикаро притвориться Альваро, который якобы тайно вернулся

после десятилетнего отсутствия и который выступает против такого союза. Между тем, верные друзья Альваро организуют его освобождение из рабства. На своем пути в Испанию он попадет во внезапный шторм на Майорке, но прибывает вовремя, чтобы спасти Серафину от коварных планов Фернандо.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 536-537).

Г. Доницетти
«Эмилия Ливерпульская»/ «Ливерпульская обитель»[592]
(первая версия – 28 июля 1824, Неаполь, «Нуово»,
вторая версия – 8 марта, 1828, Неаполь, «Нуово»)
либр. неизвестного автора/ Дж. Чеккерини

Действующие лица:

Эмилия – сопрано

Клаудио из Ливерпуля, ее отец – бас

Федерико/Вилларс (также Томсон), полковник – тенор

Дон Ромуальдо/ Дон Асдрубале, знатный неаполитанец – комический бас

Кандида, хозяйка дома, где проживает Эмилия – меццо-сопрано

Луиджия, возлюбленная Дона Ромуальдо/ Беттина, племянница Дона Асдрубале – сопрано

Граф/Джакомо – бас

Действие происходит в долине, в нескольких лье от Лондона.

Эмилия выросла в Неаполе, где ей выпало несчастье быть соблазненной, что стало причиной смерти ее матери. Теперь она покаялась за свое отвратительное прошлое, ухаживая за бедными в приюте в горах недалеко от Ливерпуля. Там однажды в яростный шторм переворачивается карета, и потрепанный незнакомец спасает трех пассажиров. Среди них – Дон Асдрубале, знатный неаполитанец,

592 Приводится содержание второй версии оперы.

ищущий свою давно потерянную невесту, его племянница Беттина и полковник Вилларс, который, как выясняется позже, оказывается соблазнителем и предателем Эмилии, а сейчас развлекается, флиртуя с Беттиной. Потрепанный незнакомец, недавно сбежавший от варварских пиратов, – Клаудио, он узнает в Эмилии дочь, которую годами мечтал наказать. Когда Вилларс раскрывается как соблазнитель Эмилии, Клаудио вызывает его на дуэль. Вилларс признает свою ошибку и решает сделать Эмилию честной женщиной, женившись на ней. Счастливый Клаудио прощает Эмилию.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 539).

Г. Доницетти

«Алина, королева Голкондская»

(12 мая, 1828, Генуя, «Карло Феличе»)

либр. Ф. Романи

Действующие лица:

Алина, пастушка, позже королева Голконды – сопрано

Фьорина, ее рабыня – меццо-сопрано

Сеид, богач в королевстве, жених Алины – тенор

Вольмар, французский посол, возлюбленный Алины – баритон

Бельфьоре, помощник Вольмара, возлюбленный Фьорины – комический бас

Хассан, придворный – тенор

Кора, одна из рабынь королевы – актриса

Действие происходит в Индии в султанате Голконда.

Алина, девушка из Прованса, была похищена пиратами и стала женой короля Голконды. После его смерти, согласно традициям Голконды, Алина должна выбрать нового мужа. Руки Алины добивается местный военачальник Сеид. В это время в Голконду приходит французский корабль, на котором бывший

возлюбленный Алины Вольмар и его друг Белфьоре, который разыскивает свою невесту Фьорину, также похищенную пиратами. Алина и Фьорина решают испытать своих возлюбленных и удостовериться в их любви. Сеид, не получив руки Алины и королевского трона, совершает переворот в Голконде и заключает Алину в тюрьму. В конечном счете, Вольмар и Белфьоре освобождают Алину и обе пары (Алина и Вольмар, Фьорина и Белфьоре) воссоединяются.

(Источник текста: Alina, regina di Golconda: либретто [электронный ресурс] // интермеццо – Режим доступа: http://www.aveclassics.net/news/2012-03-17-1916)

Г. Доницетти

«Джанни из Калэ»

(2 августа, 1828, Неаполь, «Фондо»)

либр. Д. Джилардони

Действующие лица:

Метильда, жена Джанни из Калэ – сопрано

Джанни из Калэ, судовладелец – тенор

Рустано, главный моряк Джанни – баритон

Король, отец Метильды – бас

Роджьеро, богатый человек – тенор

Коррадо, доверенный Роджьеро – тенор

Гвидо, моряк – бас

Аделина, герцогиня и подруга Метильды – сопрано

Арриго, паж герцогини – контральто

Эрманно, маленький сын Джанни – не говорит

Действие происходит в Португалии.

Принцесса Метильда и ее маленький сын возвращаются в свой старый дом, порт Зеланд. Несколько лет назад Метильда была захвачена пиратами и позже спасена флибустьером, Джанни Калэ, за которого она впоследствии вышла замуж.

Метильда подружилась с герцогиней Аделиной, которая обещала помочь ей заслужить одобрение ее отца на брак. Корабль Джанни приходит в порт, с развевающимся флагом с портретом Метильды. Матрос Рустано консультирует Джанни и сопровождает его во дворец, куда его вызывает король, чтобы тот объяснил причину, по которой на флаге размещен портрет давно пропавшей принцессы, его дочери. Во дворце Роджьеро считает действия Джанни оскорбительными, но в действительности истинная причина его гнева – это его сорваные планы жениться на Метильде. Король говорит Джанни, что пэры королевства должны дать свое согласие на брак с Метильдой, одобрение, которое Роджьеро планирует предотвратить. Рустано разоблачает вероломство Роджьеро, и Король приглашает Джанни, Метильду и их сына к своему двору в качестве своих законных наследников.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 545).

Г. Доницетти

«Франческа ди Фуа»

(30 мая, 1831, Неаполь, «Сан Карло»)

либр. Д. Джилардони

Действующие лица:

Франческа, графиня – сопрано

Король, в самом расцвете сил – баритон

Эдмондо, паж – контральто

Граф – бас

Герцог – тенор

Действие происходит во Франции, во дворце в Лувре и в соседних местах, в начале XVI века.

Король Франции, герцог и паж Эдмондо планируют заговор, чтобы преподать урок ревнивому графу. Граф держит свою прекрасную молодую жену в изоляции, боясь подвргнуть ее соблазнам двора. Он распространил слухи, что она слишком больна и слишком уродлива, чтобы ее можно было увидеть на публике. С помощью хитрости заговорщики увозят ко двору графиню – Франческу, где граф узнает ее, но не осмеливается признать ее из страха оказаться пойманным во лжи. Но когда граф предлагает руку графини победителю в турнире, граф больше не может себя контролировать. Когда он признается в своем обмане, все остальные извлекают урок о глупости ревности.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 551).

Г. Доницетти

«Безумный на острове Сан-Доминго»

(2 января, 1833, Рим, «Валле»)

либр. Я. Ферретти

Действующие лица:

Карденио – баритон

Элеонора, его жена – сопрано

Фернандо, брат Карденио – тенор

Бартоломео, фермер – бас

Марселла, дочь Бартоломео – сопрано

Кайдама, негр – бас

Действие происходит на острове Сан-Доминго

Карденио, потерявший рассудок из-за измены жены, прибыл в Сан-Доминго, где за ним ухаживают Бартоломео Мерголес и его дочь Марселла. Их слуга Кайдама живет в ужасе перед безумным. Тропический ураган вызывает кораблекрушение, и Элеонора оказывается на острове; годами она искала своего

пропавшего мужа. Кардению рассказывает Кайдама о своих мучительных воспоминаниях, но Кайдама, не понимая его, убегает. После бури на остров также высаживается Фернандо, брат Кардению; он тоже давно ищет Кардению. Бартоломео убеждает Кардению рассказать ему о своих страданиях, но в кульминации своей истории безумный вдруг узнает Элеонору и пытается ее ранить. Быстрая реакция Фернандо предотвращает трагедию. Позже Элеонора пытается очистить свою совесть перед Кардению, но его охватывает иллюзия слепоты. Наконец он узнает ее и бросается в море со скалы. Фернандо бежит за ним и спасает его. Этот шок восстанавливает разум Кардению, но он полагает, что его страдания могут уйти только со смертью. Фернандо приводит ему Элеонору, и она, рыдая, признается в своей нестерпимой вине. Кардению вручает ей пистолет, говоря, что они будут стрелять друг в друга. Элеонора охотно берет оружие, но когда остальные появляются с факелами, в мерцающем свете Кардению видит, что Элеонора нацеливает пистолет себе в сердце. Убедившись наконец, что Элеонора действительно его любит, он заключает ее в своих объятьях.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 554-555).

Г. Доницетти

«Торквато Тассо»

(9 сентября, 1833, Рим, «Валле»)

либр. Я. Ферретти

Действующие лица:

Элеонора, сестра герцога Альфонсо – сопрано

Элеонора, графиня ди Шандьяно – меццо-сопрано

Торквато Тассо – баритон

Роберто Джеральдини, секретарь герцога – тенор

Дон Герардо, придворный герцога – бас

Альфонсо II, герцог Феррары – бас

Действие происходит в Ферраре в XVI веке.

При дворе Феррары Тассо имеет двух соперников: Роберто, который завидует его славе, и Дона Герардо, полагающего, что Тассо любит Элеонору ди Шандьяно, которую он сам обожает. Однако же, Тассо любит другую Элеонору – сестру герцога. Дон Герардо крадет стихотворение, которое Тассо написал в честь своей возлюбленной Элеоноры. Герцогиня и Тассо вместе читают «Освобожденный Иерусалим», она тронута этим и признается в своей любви к нему. Они узнают, что у герцога есть стихотворение Тассо, которое компрометирует герцогиню. Роберто докладывает о прибытии герцога Мантуанского, который делает предложение герцогине Элеоноре. Герцог делает вид, что ничего не понимает, и приказывает всем сопровождать его в Белригуардо. Там герцогиня, веря в лояльность Роберто Тассо, просит его устроить заключительное свидание с поэтом, но Роберто сообщает об этом герцогу. Когда Тассо приходит к Элеоноре, за ними подглядывают Дон Герардо и Элеонора ди Шандьяно (сама влюбленная в Тассо), а также Роберто и герцог. Герцогиня Элеонора просит Тассо забыть ее, но он настоятельно призывает ее уехать вместе с ним. Герцог выступает вперед, заявляя, что Тассо сошел с ума, и приказывает, чтобы его заключили под стражу. После семи лет пребывания в сумасшедшем доме Тассо забыл, где он и почему там находится. Придворные приходят объявить о его свободе, так как он должен быть коронован на Капитолии. Думая, что с его коронацией он может преодолеть разрыв, отделяющий его положение от герцогини Элеоноры, он просит рассказать новости о ней. Он подавлен, узнав, что она умерла пять лет назад. Тассо бредит и воображает, что снова видит ее, в то время как придворные призывают его думать о его будущей славе.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 555-556).

Г. Доницетти

«Линда ди Шамуни»

(19 мая, 1842, Вена, «Кернтнертор-театр»)

либр. Г. Росси

Действующие лица:

Линда – сопрано

Пьеротто, сирота, молодой савояр – контральто

Карло/ виконт де Сирваль– тенор

Антонио, крестьянин, отец Линды – баритон

Маддалена, мать Линды – сопрано

маркиз Буафлери – комический бас

Префект – бас

Действие происходит в деревне Шамуни и Париже около 1670 года.

Антонио и его жена Маддалена начинают беспокоиться о чести своей дочери Линды, когда узнают, что маркиз намерен соблазнить ее. Линда любит Карло, которого она считает бедным художником, но который в действительности является виконтом де Сирваль. Антонио, желая сделать все, чтобы защитить свою дочь, обращается за советом к Префекту, и тот советует ему отправить Линду в Париж вместе с музыкантом Пьеротто и другими рабочими для работы на заводы. Там Линда живет в богатой квартире, принадлежащей Карло, но их отношения добродетельны. Маркиз узнал Линду и пришел к ней, но она отвергает его. Антонио приезжает в Париж, чтобы узнать о местонахождении своей дочери и обращается к Линде, принимая ее за знатную даму. Когда он узнает в ней Линду, он неверно истолковывает обстоятельства ее жизни и проклинает ее. В придачу к этому удару, Линда узнает от Пьеротто, что Карло по-видимому женился на девушке своего социального положения. Линда теряет рассудок. Верный Пьеротто отвозит ее обратно в Шамуни. Здесь Карло, который отказался от свадьбы в Париже, на которой настаивала его мать, восстанавливает разум Линды, предложив ей свое сердце и руку.

(Источник текста: Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 573).

Приложение Б

Таблица 3.30-- Оперы semiseria, написанные в Европе в период с 1798 по 1859 год

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
F. Paer	*Griselda, ossia La virtù al cimento*	dramma semiserio, 2, A. Anelli	1798	Parma, Ducale
F. Paer	*Camilla, ossia Il sotterraneo,*	dramma semiserio, 3, G. Carpani, after B.-J. Marsollier des Vivetières	1799	Vienna, Kärntnertortheater
S. Mayr	*Le due giornate (Le due giornate di Parigi; Il portatore d'acqua)*	dramma eroicomico per musica, 3, Foppa, after J.N. Bouilly	1801	Milan, Scala,
F. Paer	*I fuorusciti di Firenze*	opera semiseria, 2, A. Anelli	1802	Dresden, Hof
F. Paer	*Sargino, ossia L'allievo dell'amore,*	dramma eroicomico, 2, G. M. Foppa	1803	Dresden, Hof
F. Paer	*Leonora, ossia L'amore conjugale,*	dramma semiserio, 2, G. Schmidt, after J.N. Bouilly	1804	Dresden, Hof
M. Carafa	*Il fantasma*	Opera semiseria, 2,	1805	Naples, private theatre of the Prince of Caramanico
S. Mayr	*Adelasia e Aleramo*	Melodramma semiserio, 2, L. Romanelli	1806	Milan, Scala
L. Calegari	*Raoul di Crecqui*	Dramma semiserio, 2, G. Artusi	1808	Parma, Imperiale
F. Paer	*Agnese*	dramma semiserio, 2, L. Buonavoglia, after F. Casari	1809	Parma, Villa Douglas-Scotti, Ponte d'Attaro
C. Coccia	*La donna selvaggia*	dramma semiserio, 2, G. M. Foppa	1813	Venice, S Benedetto
M. Carafa	*Il vascello l'occidente*	melodramma, 2, A. L. Tottola	1814	Naples, Fondo
S. Mayr	*Le due duchesse, ossia La caccia dei lupi (Le due amiche)*	dramma semiserio per musica, 2, F. Romani	1814	Milan, Scala

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
V. Fioravanti	*L'Affricano genoroso*	dramma semiserio, 2, G. Schmidt	1814	Naples, S Carlo
N. Vaccai	*I solitari di Scozia*	melodramma, 2, A.L. Tottola, after G. De Gamerra	1815	Naples, Nuovo
G. Prota	*Il cimente felice*	dramma semiserio, 2, M. Cimorelli	1815	Naples, Fiorentini
C. Coccia	*Clotilde*	melodramma semiserio, 2, G. Rossi	1815	Venice, S Benedetto
G. Rossini	*Torvaldo e Dorliska*	dramma semiserio, 2, C. Sterbini	1815	Rome, Valle
C. Coccia	*Etelinda*	melodramma semiserio, 2, G. Rossi	1816	Venice, S Benedetto
P. C. Guglielmi	*Paolo e Virginia*	Dramma semiserio, 2, G. M. Diodati	1816	Naples, Fiorentini
Rossini	*La gazza ladra*	melodramma, 2, G. Gherardini	1817	Milan, Scala
G. Pacini	*Adelaide e Comingio*	Melodramma semiserio, 2, G. Rossi	1817	Venice, S Benedetto
M. Carafa	*Adele di Lusignano*	Melodramma semiserio, 2, F. Romani	1817	Milan, Scala
N. Vaccai	*Il lupo di Ostenda, ossia L'innocenza salvata dalla colpa*	opera semiseria, 2, B. Merelli	1818	Venice, S Benedetto
G. Pacini	*Il barono di Dolsheim*	Melodramma, 2, F. Romani	1818	Milan, Scala
C. Conti	*Le truppe in Franconia*	Opera semiseria, 1	1819	Naples, Real Collegio di Musica di S Sebastiano
R. Carnicer	*Adele di Lusignano*	Melodramma semiserio, 2,F. Romani	1819	Barcelona, S Cruz
C. Conti	*La pace desiderata*	Opera semiseria, 2	1820	Naples, Nuovo
G. Meyerber	*Margherita d'Anjou*	Melodramma semiserio, 2, F. Romani	1820	Milan, Scala
R. Carnicer	*Elena e Costantino*	Opera semiseria, 2, A. L. Tottola	1821	Barcelona, S Cruz

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
G. Rossini	*Matilda di Shabran*	Melodramma giocoso, 2, J. Ferretti	1821	Rome, Apollo
C. Coccia	*Elena e Constantino*	semiseria, 2, A. L. Tottola	1822	Lisbon, S Carlos
G. Donizetti	*La Zingara*	Opera semiseria, 2, A. L. Tottola	1822	Naples, Nuovo
M. Carafa	*Eufemio di Messina,*	melodramma eroico, 2, Ferretti	1822	Rome, Argentina
S. Mercadante	*Adele ed Emerico ossia il posto abandonato*	Melodramma semiserio, 2, F. Romani	1822	Milan, Scala
R. Carnicer	*Il dissoltuto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*	Opera semiseria, 2, after L. Da ponte	1822	Barcelona, S Cruz
G. Donizetti	*Chiara e Serafima ossia il Pirata*	Melodrama semiserio, 2, F. Romani	1822	Milan, Scala
F. Celli	*Amalia e Palmer*	Melodrama, 2, J. Feretti	1822	Genova, Carlo Felice
C. Conti	*Misantropia e pentimento*	Opera semiseria, 2, G. Ceccherini	1823	Naples, Nuovo
P. Generali	*Le Nozze fra nemici*	dramma semiserio, 2, A. L. Tottola	1823	Naples, Nuovo
M. Carafa	*Abufar, ossia La famiglia araba,*	melodramma eroico, 2, F. Romani	1823	Vienna, Kärntnertortheater
L. Ricci	*La cena frastornata*	opera semiseria, 2, A.L. Tottola	1824	Naples, Nuovo
G. Donizetti	*Emilia di Liverpool*	Dramma semiseria, 2, G. Ceccherini	1824	Naples, Nuovo
N. Vaccai	*La pastorella feudataria*	op semiseria, 2, B. Merelli	1824	Turin, Carignano
M. Carafa	*Il sonnambulo*	Opera semiseria, 2, F. Romani	1824,	Milan, Scala
S. Mercadante	*Il Podesta di Burgos ossia signore dell villagio*	Melodramma semiserio, 2, C. Bassi	1824	Vienna, Hof
G. Rastrelli	*Amina , ovvero l'innocenza persiguitata*	Melodramma semiserio, 2, F. Romani	1824	Milan, Scala

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
M. Carafa	*Gl'italici e gl'indiani*	melodramma, 3, A. L. Tottola	1825	Naples, S Carlo
D'Antoni	*Amina , ovvero l'innocenza persiguitata*	Melodramma semiserio, 2, F. Romani	1825	Trieste
V. Bellini	*Adelson e Salvini*	Dramma per musica, 3, A. L. Tottola	1825	Naples, Conservatorio di S Sebastiano
P. Raimondi	*Il disertore*	Melodramma semiserio, 2, A. L. Tottola	1825	Naples, Fondo
N. Vaccai	*Il precipizio, o Le fucine di Norvegia*	Melodramma semiserio, 2, B. Merelli	1826	Milan, Scala
G. A. Bagioli	*Odda e Polusko*	Melodramma semiserio, 3, G. Checcherini	1826	Naples, Nuovo
C. Conti	*L'audacia* 347*ortunate*	Opera semiseria, 2, J. Ferretti	1827	Rome, Valle
C. Conti	*I finti sposi*	Opera semiseria, 2,	1827	Rome, Valle
L. Ricci	*La lucerna di Epitteto*	opera semiseria, 2, G. Checcherini	1827	Naples, Nuovo
C. Conti	*Bartolomeo della Cavalla, ovvero L'innocente in periglio*	Opera semiseria, 2, J. Ferretti	1827	Rome, Valle
G. Magnini	*Osmano pascià D'Egitto*	opera semiseria, 2, G. Schmidt	1828	Naples, Fondo
J. F. Halévy	*Clari*	Opera semiseria, 2, P. Giannone	1828	Paris, Opera
G. Donizetti	*Gianni di Calais*	Melodramma semiserio, 2, D. Gilardoni	1828	Naples, Fondo
L. Ricci	*L'orfanella di Ginevra [Amina]*	Melodrama semiseria, 2, J. Ferretti	1829	Rome, Valle
M. Carafa	*Le nozze di Lammermoor*	Opera semiseria, 2, L. Balocchi, after W. Scott	1829	Paris, Italien
R. Carnicer	*Elena e Malvina*	Opera semiseria, 2, F. Romani	1829	Madrid, Principe
V. Bellini	*La Straniera*	Melodramma, 2, F. Romani	1829	Milan, La Scala

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
L. Ricci	*Il sonnambulo*	opera semiseria, 2, J. Ferretti	1829	Rome, Valle
M. Aspa	*Il carcero d'Ildegonda*	Melodramma semiserio, 2, D. Gilardoni	1830	Naples, Nuovo
C. Coccia	*Enrico di Monfort*	melodramma, 2, G. Rossi	1831	Milan, Scala
V. Bellini	*La Sonnambula*	Opera semiseria, 2, F. Romani	1831	Milan, Carcano
P. Generali	*Beniowski ossia gli esilati in Siberia*	Melodramma, 2, G. Rossi	1831	Venice, Fenice
G. Donizetti	*Francesca di Foix*	Melodrama semiserio, 1, D. Gilardoni	1831	Naples, S Carlo
C. Pugni	*Il disertore svizzero, ovvero la nostalgia*	Melodramma, 2, F. Romani	1831	Milan, Cannobiano
L. Ricci	*Chiara di Rosembergh*	opera semiseria, 2, G. Rossi	1831	Milan, Scala
L. Rossi	*Il disertore svizzero, ovvero la nostalgia*	Melodramma, 2, F. Romani	1832	Rome, Valle
C. Coccia	*Caterina di Guisa*	Melodrama, 2, Romani, after A. Dumas	1833	Milan, Scala
G. Donizetti	*Torquato Tasso*	Melodramma semiserio, 2, J. Ferretti	1833	Rome, Valle
S. Pavesi	*La donna Bianca d'Avenello*	Melodramma, 2, G. Rossi	1833	Milan, Scala
F. Bonoldi	*Il Mauro*	melodramma semiserio, 2, C. Bassi	1833	Trieste
L. Rossi	*Le fucine de Bergen*	melodramma semiserio, 2, J. Ferretti	1833	Rome, Valle
G. Donizetti	*Il furioso all'isala San Domingo*	Melodramma, 2, J. Ferretti	1833	Rome, Valle
L. Ricci	*I due sergenti,*	opera semiseria, 2, F. Romani	1833	Milan, Scala
L. Ricci	*Chi dura vince, ovvero La luna di miel*	melodramma eroicomico, 2, J. Ferretti	1834	Rome, Valle

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
L. Gervasi	*I promessi sposi*	melodramma semiserio, 2, G. Orzelli	1834	Rome, Valle
Coccia	*Marfa*	melodramma, 2, E. Bidera	1835	Naples, S Carlo
L. Ricci	*Chi dura vince*	melodramma semiserio, 2, A. L. Tottola	1835	Rome, Valle
L. Ricci	*Chiara di Montalbano in Francia*	melodramma semiserio, 2, G. Rossi	1835	Milan, Scala
S. Mercadante	*Francesca Donato ossia Corinta Distrutta*	melodramma semiserio, 2, F. Romani	1835	Turin
L. e F. Ricci	*Il disertore per amore*	melodramma semiserio, 2, J. Ferretti	1836	Naples, Fondo
G. Rustici	*Maria di Provenza*	melodramma semiserio, 2	1837	Milan, Cannobiano
C. Coccia	*La solitaria delle Asturie, ossia La Spagna ricuperata,*	melodramma, 2, F. Romani	1838	Milan, Scala
M. Quilici	*Bartolomeo dalla Cavalla ossia l'innocente in periglio*	Opera semiseria, 2, G. Giundigniani	1838	Venice, S Benedetto
R. Carnicer	*Ismalia, ossia Morte ed amore*	Melodramma, 2, F. Romani	1838	Madrid, S Cruz
S. Agnelli	*La locandiera di spirito*	Opera semiseria, 2, G. Sapio	1838	Naples, S Carlo
G. Berlioz	*Bevenuto Cellini*	Opera semiseria, 2, L. de Wailly, H. A. Barbier	1838	Paris Opera
F. Ricci	*La prigone d'Edimburgo*	melodrama semiserio, 2, G. Rossi	1838	Milan, Scala
P. Combi	*Adelaide di Franconia*	melodramma semiserio, 2, P. Cominazzi	1838	Trieste
N. Vaccai	*La sposa di Messina*	melodramma, 3, J. Cabianca, after Schiller	1839;	Venice, Fenice

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
L. Savi	*L'avaro ovvero un episodio del San Michele*	melodramma , 2, F. Romani	1840	Genova, Carlo Felice
A. Mazzucato	*I corsari (Chiara e Serafima)*	melodramma semiserio, 2, F. Romani	1840	Naples, Nuovo
A. Pellegrini	*Il disertore svizzero, ovvero la nostalgia*	Melodramma, 2, F. Romani	1841	Milan, Como
P. Fabrizi	*Il portatore d'acqua*	Melodramma, 3, M. d'Arienzo	1841	Naples, Nuovo
S. Capocci	*Amalia*	melodramma semiserio, 2, G. M. Marini	1842	Rome, Valle
A. Buzzi	*Bianca Cappello*	Dramma semiserio, 2, C. Giuliano	1842	Rome, Valle
N. Perelli	*Il contrabbandiere*	melodramma semiserio, 2, F. Romani	1842	Torino, Sutera
G. Donizetti	*Linda di Chamounix*	Melodramma semiserio, 2, G. Rossi	1842	Vienna, Kärntnertortheater
M. Aspa	*Paolo e Virginia*	melodramma semiserio, 2, J. Ferretti	1843	Rome, Metastasio
M. Salvi	*La Primadonna*	melodramma semiserio, 2, C. Guaita	1843	Vienna, Hof
M. De Filippis Delfico	*Il carciere del 1793*	melodramma semiserio, 2, D. Bolognese	1845	Naples, Nuovo
L. Rossi	*Cellini e Parigi*	melodramma semiserio, 4, G. Peruzzini	1846	Torino, D'Angenes
F. Altavilla	*I pirate di Barrateria*	melodramma semiserio, 3, A. Passaro	1846	Naples, Fondo
E.Roxas	*La figlia del sergernte*	melodramma semiserio, 3, M. Ruta	1848	Naples, T. alle fosse

Композитор	**Название оперы**	**Жанровое обозначение, кол-во актов, либреттист**	**Год премьеры**	**Место премьеры (город, театр)**
J. Foroni	*Margherita*	melodramma semiserio, 2, G. Giachetti	1848	Milan, Re
G. Pacini	*L'orfana svizzera*	Opera simiseria, 3, F. Rubino	1848	Naples, Fondo
E. Elia	*L'orfana di Smolensko*	melodramma semiserio, 3, A. Passaro	1850	Naples, Nuovo
C. Pedrotti	*Florina, o la fanciulla di Glaris*	melodramma semiserio, 2, L. Serenelli	1851	Verona, Nuovo
G. Arese	*Maria Giovanna*	melodramma semiserio, 2	1851	Torino, Carignano
V. Battista	*Il corsare di Guadalupa*	melodramma semiserio, 2, D. Bolognese	1853	Naples, Nuovo
E. Petrella	*I pirate spagnoli*	melodramma semiserio, 2, G. E. Bidera	1856	Naples, Nuovo
P. Serrao	*Pergolesi*	melodramma semiserio, 3, F. Quercia	1857	Naples, Fondo
F. Cortesi	*Almina*	melodramma semiserio, 3, L. Micciarelli	1859	Rome, Valle
C. A. Isolani	*Amina, o due nozze in una sera*	melodramma semiserio, 3, F. Calvi	1859	Bologna Communitativo