

«ГРАФ КАРАМЕЛЛА» К. ГОЛЬДОНИ И «БАРАБАН»
ДЖ. ЛОРЕНЦИ: К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОПЕРЫ БУФФА

IL CONTE CAMELLA BY CARLO GOLDONI AND
IL TAMBURO BY GIAMBATTISTA LORENZI: ON THE SUBJECT
OF THE EVOLUTION OF OPERA BUFFA

Аннотация. Поскольку хронологические рамки в развитии буффонной оперы все еще выглядят подвижными (вплоть до полутора веков — от 1670-х до 1810-х гг.), вопрос об эволюции жанра кажется сам собой разумеющимся. Тем не менее шаг от гипотетического предположения к систематическому рассмотрению этого развития до сих пор не сделан. Задача усложняется, если концентрировать внимание на жанре собственно оперы буффа, так как за семьдесят лет (с 1750-х годов — времени утверждения венецианского, гольдониевского типа оперы буффа) ее внешние формы не подвергались сильным изменениям и, напротив, казались более стабильными. В статье сопоставляются два оперных либретто: «Граф Карамелла» (1751) К. Гольдони и «Барабан» (1773) Дж. Б. Лоренци. Их возникновение разделяет более двадцати лет, но поскольку они оба опираются на комедию Дж. Аддисона «Барабанщик, или Дом с привидением» (1715), есть основание для сравнения. При сопоставлении опер буффа гольдониевского и более позднего периодов обычно констатируют явно возрастающую роль ансамблей. Однако в этом отношении между либретто нет существенной разницы. Между тем конкретное развертывание сюжета, характеры и комические положения — и заимствованные из первоисточника, и привнесенные авторами — заметно различаются. Есть основания интерпретировать эти различия как стадийные, вызванные тем, что центр развития буффонного жанра после добровольного отъезда Гольдони из Венеции в Париж (1763) вновь перемещается на юг Италии, в Неаполь, где гольдониевские принципы во многих отношениях пересматриваются и видоизменяются.

Ключевые слова: жанровая эволюция, итальянская опера XVIII века, опера буффа, либретто, К. Гольдони, Дж.Б. Лоренци, Дж. Аддисон

Abstract. Since the chronological boundaries in the development of Italian comic opera still appear to be varied (up to a century and a half — from the 1670s to the 1810s), the question of the evolution of the genre seems to be self-evident. Nevertheless, the step from a hypothetical assumption to a systematic examination of

this development has not yet been made. The task becomes even more complicated, if we focus on the genre of opera buffa itself, because for seventy years (since the 1750s, the time of the establishment of the Venetian, Goldoni type of opera buffa), its external forms, on the contrary, seem to have retained great stability and were not subject to strong changes. The presentation compares two opera librettos: *Il conte Caramella* (1751) by Carlo Goldoni and *Il Tamburo* (1773) by Giambattista Lorenzi. The times for their creation are divided for over twenty years, but since they are both based on Joseph Addison's comedy *The Drummer, or the Haunted House* (1715), there is reason for comparison. In comparisons the opera buffa of the Goldoni period with that of later periods, mention is usually made of the clearly expanding role of the ensembles. However, in this respect, there is no significant difference between the librettos. At the same time, the specific development of the plotline, protagonists and comic situations — both derived from the original source and introduced by the authors — differ markedly. There is reason to interpret these differences as stadal, caused by the fact that the center of the comic opera genre, after Goldoni's voluntary departure from Venice to Paris (1763), once again moved to the south of Italy, to Naples, where the Goldoni principles were revised and modified in many respects.

Keywords: genre evolution, 18th century Italian opera, opera buffa, libretto, Carlo Goldoni, Giambattista Lorenzi, Joseph Addison

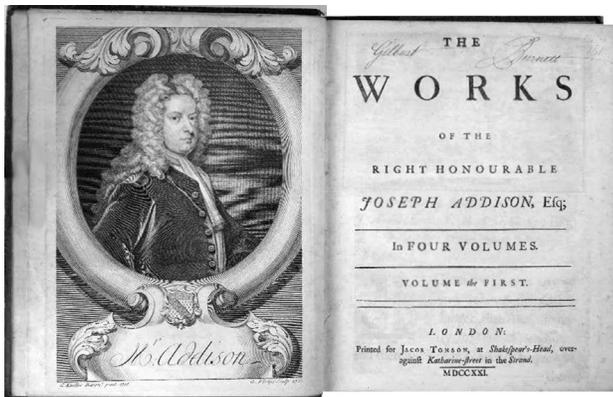
Факты истории итальянской буффонной оперы уже не раз было предметом рассмотрения в различных обзорных или учебных музыкаловедческих трудах, однако даже сами границы ее существования все еще выглядят подвижными и иногда расширяются вплоть до полутора веков — от 1670-х до 1810-х гг. Поэтому вывод о развитии жанра напрашивается сам собой. Тем не менее нельзя сказать, чтобы кто-то из исследователей попытался целенаправленно описать это развитие и тем самым сделать шаг от гипотетического предположения к систематической аргументации¹. Задача усложняется, если сфокусировать внимание на жанре собственно оперы буффа. Под оперой буффа обычно подразумевают ту жанровую разновидность итальянской комической оперы, которая сформировалась в конце 1740-х годов главным образом в Венеции при деятельном участии драматурга Карло Гольдони, быстро распространилась по всей Италии и за ее пределами и превратилась до известной степени в общенациональный жанровый стандарт². В этом качестве она просуществовала вплоть до конца 1810-х годов — времени последних блестящих шедевров Джоаккино Россини. В течение этих последних семидесяти лет ее внешние формы выглядят гораздо более стабильными, чем на ранних стадиях, поэтому констата-

¹ Развитие итальянской комической оперы можно считать одним из аспектов нашей диссертации, где, однако, предметом рассмотрения был не весь период, но примерно половина: его верхняя граница пролегает в середине 1750-х гг. [3].

² О полемике вокруг жанровых обозначений итальянской комической оперы см.: [там же, с. 12–14].

ция эволюции жанра уже не представляется настолько очевидной³ и ставит перед исследователями ряд проблем.

Чтобы приблизиться к пониманию процессов, протекавших в развитии собственно оперы буффа, мы решили в докладе сопоставить два либретто. Одно из них — «Граф Карамелла»;



Илл. 1. Первое издание собрания сочинений Дж. Аддисона - Лондон, 1721 г.

его премьера с музыкой Б. Галуппи прошла осенью 1751 года в венецианском театре Сан Самуэле. Оно было написано Гольдони в период, когда комические оперы на его тексты стремительно набирали популярность и сам буффонный жанр вступал в период расцвета. Второе — либретто оперы буффа «Барабан» (поставлена весной 1773 года с музыкой Джованни Паизиелло в неаполитанском театре Нуово) — создано неаполитанцем Джамбаттисты Лоренци. Как видно, возникновение обоих сочинений разделяет более двадцати лет. Тем не менее имеется прочное основание для сравнения, поскольку оба либретто восходят к комедии англичанина Джозефа Аддисона «Барабанщик, или Дом с привидением», опубликованной в Лондоне в 1716 году и к середине XVIII века благодаря переводам на французский и итальянский языки ставшей довольно широко известной в общеевропейском масштабе (Илл. 1).

Личность Лоренци — автора неаполитанского либретто — заслуживает нескольких отдельных слов. В отличие от Гольдони, опубликовавшего к концу жизни обширные мемуары, где он во многих подробностях описал этапы своего жизненного и творческого пути, о судьбе и деятельности Лоренци известно очень мало. До сих пор стоит больших усилий выяснить некоторые — даже самые важные — факты его биографии⁴. Творчество Лоренци не выглядит столь же последовательным и многогранным, как у венецианского коллеги, и все же после него осталось около трех десятков оперных либретто — в подавляющем числе, комических. Пусть это вполнину меньше, чем у Гольдони, однако все равно Лоренци можно причислить к ряду самых плодот-

³ Автор уже предпринимал попытку коснуться этой темы в своей ранней статье [2]. Ряд выводов, сделанных тогда, по-прежнему справедливы, но с тех пор картина значительно обогатилась новыми и значимыми подробностями.

⁴ Наиболее достоверные и обширные сведения сегодня можно почерпнуть в статье М. Армеллини [4].

витых авторов-драматургов, работавших в XVIII столетии в буффонном жанре. Это справедливо, в особенности если принять во внимание, что некоторые либретто, вышедшие из-под его пера, имели в свое время беспримерный успех и долго не сходили с европейских сцен — такие как «Мнимый Сократ» (1775) и «Нина, или безумная от любви» (1789)⁵. В силу этого сравнение выглядит вполне паритетным. Поскольку творческая активность Гольдони и Лоренци разнесена и по времени, и даже по регионам — у первого приходится главным образом на 1750-е и самое начало 1760-х годов с центром в Венеции, у второго же на конец 1760-х и с несколькими перерывами до 1790-х годов с центром в Неаполе — из сопоставления их сочинений выстраивается определенная эволюционная перспектива.

При сопоставлении опер буффа гольдониевского и более позднего периодов обычно принято констатировать явно возрастающее количество ансамблей и их роль⁶. Однако в этом отношении между названными либретто нет существенной разницы. И в той, и в другой господствуют арии, а ансамбли сконцентрированы главным образом в финалах актов. Между тем, конкретное развертывание сюжета, характеры и комические положения — заимствованные из первоисточника либо привнесенные авторами — заметно различаются. Есть основания интерпретировать эти различия как стадиальные, к тому же вызванные тем, что центр развития буффонного жанра после отъезда Гольдони из Венеции в Париж в 1763 году вновь перемещается на юг Италии, в Неаполь, где гольдониевские принципы во многих отношениях пересматриваются и видоизменяются.

Аддисон, планируя сюжет своей комедии⁷, как истинный классицист, решил обратиться к античным образцам и перенести в реалии Англии начала XVIII века острую коллизию из гомеровской «Одиссеи». Речь о том эпизоде, когда герой, наконец, возвращается на родную Итаку и застаёт свой дом в осаде, организованной женихами Пенелопы. Комедия Аддисона тоже строится вокруг фигуры мнимой вдовы, чей муж некогда, подобно Одиссею, отправился на войну и по слухам пропал без вести. Оставшись хозяйкой огромного поместья, его предполагаемая вдова испытывает давление со стороны предприимчивых женихов-соседей. Самый решительный из них затевает интригу с целью шантажа. Его стараниями в доме появляется «привидение», стучащее в барабан и изображающее тень погибшего мужа, призванное деморализовать бедную женщину и заставить ее искать защиту (*Илл. 2*). Хитроумный муж, однако, возвращается инкогнито и, опираясь на помощь верных

⁵ Либретто этой чрезвычайно известной оперы Дж. Паизиелло представляет собой переработку Дж. Лоренци итальянского перевода Дж. Капрани либретто одноименной французской оперы Б.-Ж. Марсолье с музыкой Н. Далеирака (1786).

⁶ См., к примеру, целенаправленно предпринятое для иллюстрации этой закономерности сопоставление количества ансамблей в операх П.А. Гульельми 1760-х и нач. 1790-х гг. [5, Vol. II, p. 566].

⁷ Подробнее см. [1].

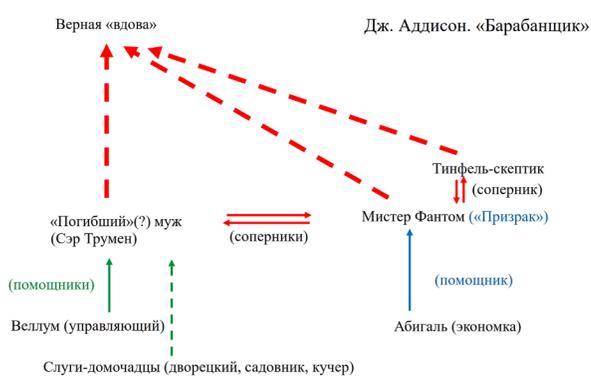
домочадцев, разрушает чужие козни и возвращает себе имение, доброе имя и любовь жены.

Эта базовая сюжетная канва лежит в основе всех трех сочинений — и комедии Аддисона, и обоих либретто на ее основе. Все различие заключается в деталях трактовки тех или иных положений и действующих лиц. Если разделить всех персонажей на группы или условные драматические функции в соответствии с их интересами и мотивами, то выяснится, что сюжет развивается из взаимодействия трех основных сил: желания мнимой вдовы сохранить верность пропавшему мужу и стремлений двух соперничающих мужчин: предприимчивого жениха, готового любой ценой принудить вдову выйти замуж — с одной стороны, и с другой — прозорливого мужа,

прибегнувшего к инкогнито, чтобы разрушить тайные козни и вернуть себе жену. К этим основным драматическим силам примыкают еще дополнительные: собственно «призрак с барабаном» — главное орудие шантажа, другие женихи, более или менее ожесточенно соперничающие и с самым пред-

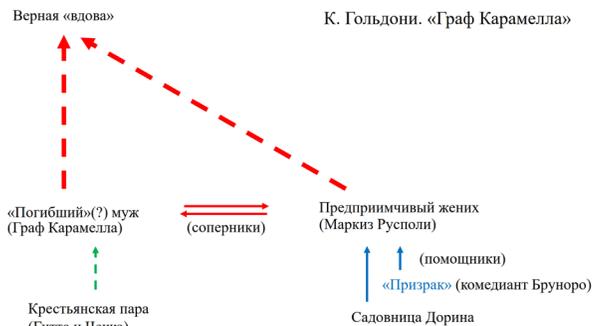


Илл. 2. Сцена появления признака — иллюстрация из издания комедии Дж. Аддисона 1761 г.



Илл. 3. Схема группировки персонажей в комедии Дж. Аддисона

приимчивым из них, и между собой, и, наконец, домочадцы, образующие группы помощников: одни — хозяину, другие — злонамеренному жениху (Илл. 3). Три главных персонажа плюс «призрак с барабаном» — относительно константные участники сюжета, что касается остальных, то тут мы вступаем в об-



Илл. 4. Схема группировки персонажей в либретто К. Гольдони

царскую преданность, хотя именно он организует шантаж, побуждая подкупом прислугу графини нанять сельского бродячего комедианта Бруноро, чтобы тот вырядился в военную униформу и стучал в барабан. У Аддисона помещик-сосед мистер Фантом берется пугать хозяйку усадьбы самостоятельно. Он явно не столь «благороден», как маркиз у Гольдони, поэтому не останавливается перед возможностью совместить в одном лице и предприимчивого жениха, и барабанщика-привидение. При этом, однако, в пьесе Аддисона имеется соперник — мистер Тинфель, весьма живо обрисованный городской щеголь и остролов-скептик, демонстрирующий насмешливое неверие в привидения. Тем самым «предприимчивый жених» у Аддисона получает дополнительного соперника помимо мужа. Гольдони же, как упоминалось, обходится без такого колоритного персонажа, сталкивая напрямую двух аристократов — маркиза Русполи и графа Карамелла.

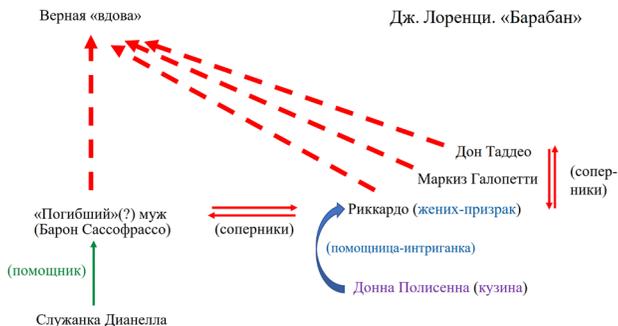
Что касается помощника в коварных интригах, то оба автора находят его среди слуг-домочадцев. Только в английской пьесе это грозная и веселая экономка миссис Абигаиль, а в либретто Гольдони — обласканная хозяйкой садовница Дорина, пусть и своекорыстная, но несколько простоватая в сравнении со своим английским прообразом. У Аддисона имеется также и помощник хитроумного мужа — это верный управляющий поместьем Веллум; остальные слуги (дворецкий, садовник, кучер) составляют весьма своеобразный и при этом окрашенный легкими штрихами английских нравов фон. Все их участие в действии ограничивается полными страхом комментариями в адрес призрака.

У Гольдони слуг, помимо садовницы, еще двое. Это вполне традиционного вида сельская пара — жених и невеста Гитта и Питто, то ссорящиеся, то мирящиеся. Они путаются под ногами, создавая комические положения, поддаются на манипуляции графа Карамелла, скрытого под личиной бродячего мага-фокусника, но едва ли в чем-то ему серьезно помогают.

ласть вариаций. Гольдони, перерабатывая комедию Аддисона, заметно упростил сюжет в сравнении с оригиналом (Илл. 4): он столкнул хитроумного мужа — графа Карамелла — с единственным соперником-женихом, маркизом Русполи. Маркиз демонстрирует благородные манеры и рыцарскую преданность, хотя именно он организует шантаж, побуждая подкупом прислугу графини нанять сельского бродячего комедианта Бруноро, чтобы тот вырядился в военную униформу и стучал в барабан. У Аддисона помещик-сосед мистер Фантом берется пугать хозяйку усадьбы самостоятельно. Он явно не столь «благороден», как маркиз у Гольдони, поэтому не останавливается перед возможностью совместить в одном лице и предприимчивого жениха, и барабанщика-привидение. При этом, однако, в пьесе Аддисона имеется соперник — мистер Тинфель, весьма живо обрисованный городской щеголь и остролов-скептик, демонстрирующий насмешливое неверие в привидения. Тем самым «предприимчивый жених» у Аддисона получает дополнительного соперника помимо мужа. Гольдони же, как упоминалось, обходится без такого колоритного персонажа, сталкивая напрямую двух аристократов — маркиза Русполи и графа Карамелла.

Видимое упрощение состава действующих лиц и основных линий конфликта у Гольдони имеет некоторые основания. Во-первых, все же у жанра либретто есть своя специфика, и девять персонажей, вполне приемлемых в комедии, сильно утяжеляют и даже «удорожают» постановку оперы буффа, в которой крайне редко предполагалось участие более семи певцов. Во-вторых, в опере гораздо меньше простора для диалогов, для тонкой словесной игры: им негде развернуться, поскольку музыка требует себе больше времени, берет его почти все под свой контроль. Наконец, литературные комедии в те времена игрались в маленьких театрах, контакт публики со сценой позволял улавливать многие тонкости. Либретто же Гольдони писалось для спектакля, призванного в осенний сезон 1752 г. вновь открыть обновленный после пожара театр Сан Самуэле — огромный даже по нашим временам, вместимостью не менее двух тысяч мест. Не удивительно, что Гольдони пришлось пожертвовать тщательной и детальной прорисовкой характеров (вопреки привычной и заслуженной им репутации) и насытить действие чередой меняющихся острых сценических положений. Они пусть и грубоваты в сравнении с оригиналом, но по-своему эффектны. К примеру, сцена суматохи в темной комнате, где Карамелла, рассчитывая поймать «призрака» за руку, хватается служанку, поэтому вынужден оправдываться и чуть было не выдает себя. Или особенно удачная сцена «спиритического сеанса», где, симулируя собственную потустороннюю тень, граф напоминает ссорящейся крестьянской паре об их давней помолвке.

Если прибавить к сопоставлению сочинений Аддисона и Гольдони еще и неаполитанское либретто Лоренци, то картина усложнится, и возникнет первый вопрос: в какой мере тот опирался на Аддисона и, в особенности, на Гольдони. Сам Лоренци в Предисловии к пьесе ни разу не упоминает своего венецианского коллегу, но поскольку он воспользовался идеей «спиритического сеанса» (а такой сцены не было в английской пьесе), есть подозрение, что все же знал это либретто. Однако расхождений очень много (Илл. 5). Лоренци, к примеру, восстанавливает фигуру соперника-скептика — маркиза Галопетти, снисходительно галантного по отношению к хозяйке и насмешли-



Илл. 5. Схема группировки персонажей в либретто Дж. Лоренци

вого ко всем остальным. Да и «призрак» у него — не нанятый комедиант, а «кавалер», дальний родственник хозяйки, втянутый в авантюру «шантажа во имя брака». Может показаться, что Лоренци стремится точнее следовать оригиналу, но это не так. Он, к примеру, еще более расширяет круг женихов-соперников, добавляя к компании глуповатого Дона Таддео с его дядюшкой: оба рассчитывают завоевать сердце «вдовы» напыщенными и несурзными стихами. Помимо этого, и помощник «призрака» у Лоренци не кто-то из домашней прислуги (как у обоих предшественников), а кузина хозяйки, затеявшая рискованную игру, что еще усложняет взаимоотношения персонажей.

Все эти перемены выявляют главную особенность либретто Лоренци: в нем почти не видно слуг, т.е. персонажей, стоящих на более низких ступенях сословной лестницы. Если у Аддисона четырех аристократов, ведущих основную интригу, дополняют пять простолюдинов, если у Гольдони вокруг главного «аристократического треугольника» вьются четверо слуг, то у Лоренци в ожесточенное соперничество втянуты семь лиц благородного происхождения, а из низших слоев — лишь одна служанка Дианелла, действующая на подхвате у своего хозяина-барона.

В общем контексте жанра комедии это новшество выглядит весьма необычным, даже радикальным. Еще в античности комедия сосредоточилась на изображении перипетий частной жизни, а ее действующие лица в противоположность идеализированному благородству героев трагедии (одно из базовых требований Аристотеля), были призваны демонстрировать обыденность, поданную в юмористическом или сатирическом ключе. Конечно, со времен позднего Ренессанса в европейской комедии (в первую очередь испанской и английской) появлялись персонажи-аристократы, но комический дух большей частью аккуратно обходил их стороной. Авторы крайне редко рисковали изобразить благородных героев в смешном свете, тем более — отдать им инициативу в какой-либо житейской комедийной интриге. Такого рода проделки — прерогатива исключительно простолюдинов, либо, в крайнем случае, аристократа, но выступающего под чужой личиной, т.е. переодетого кем-то другим. Аддисон неукоснительно исполняет эти правила: его «хитрый муж», хозяин поместья сэра Трумен действует под видом бродячего фокусника, знатока оккультных искусств. Что касается соседа-«призрака», то Аддисон предусмотрительно называет его «мистер Фантом», оставляя не вполне ясным его происхождение, как, впрочем, и происхождение фата-скептика Тинфеля. Гольдони с присущим ему духом деловитой ясности все раскладывает по полочкам (Илл. 6). Расписывая персонажей в либретто, он начинает с персонажей *serii* (к ним относит «вдову»-графиню и «жениха»-маркиза), далее следуют персонажи *mezi carateri*, т.е. средние или смешанные (сам переодетый граф Карамелла и садовница — помощница конкурента-жениха) и, наконец, *buffi*

(крестьянская пара и «призрак»-комедикант)⁸. Совершенно ясно, что аристократически-утонченный маркиз щепетильно заботится о том, чтобы не запятнать свою репутацию, передоверяя все действия помощнице. Сам же граф Карамелла берется за дело под личной странника-некрманта и, тем самым, вступает в зону социальной неопределенности. Стоит заметить, что это было



Илл. 6. Титульный лист и перечисление персонажей в первом издании либретто К. Гольдони

первое либретто, в котором Гольдони сам столь показательно разбил действующих лиц на группы.

Рассматривая под этим углом либретто Лоренци, легко замечаешь, что все упомянутые правила здесь нарушены. Жених-скептик, происхождение которого замалчивает Аддисон, приобретает титул маркиза, и при этом он при прямом столкновении с призраком под конец оказывается трусом, посрамлен в своем скептицизме и бесславно покидает сцену. Допустим, маркизы еще со времен Мольера иногда удостаивались комической критики. Однако как быть с кузиной героини-баронессы, которая сама организует шантаж сестры с помощью привидения и втягивает в это постыдное дело своего высокородного племянника? Или с Доном Таддео (дальним родственником пропавшего барона) сочиняющим в честь баронессы пасторальный сонет с героиней-пастушкой по имени... Энея? Все общество начинает увлеченно обсуждать это имя и выдвигать версии одна курьезнее другой: Энея была женой Дидоны, Эней (мужчина) был греческим чемпионом, на что дядя автора возражает, что будь он мужчиной, звался бы Энео. Наконец «поэт» поражает всех эрудицией: это якобы древнееврейское имя, и оно было сперва мужским, но с течением вре-

⁸ Для Гольдони наличие среди действующих лиц аристократических персонажей, а вместе с ними и особого стилистического регистра их речи было, по-видимому, одним из важных факторов, формирующих комический спектакль более высокого уровня — комедию характеров. На это указывает П. Риста, приводя реплику из гольдониевской пьесы «Комический театр» (1751): «Дорогая сеньора, вы же знаете, что у нас нет двух *partie serie* — мужчины и женщины. Мы их ждем, и если они не примкнут к нам, мы не сможем давать комедии характеров». См.: [6, p. 57].

мени преобразовалось в женское. В общем, ясно, что Лоренци воспринимает сословный порядок как чистую условность, и его персонажи интересны ему исключительно в карикатурно-характерном человеческом измерении, для чего их социальный статус выравнен и тем самым вынесен за скобки.

Объяснить исчерпывающе и однозначно эту перемену нелегко. В самом деле, почему в патрицианской республике Венеции практикующий адвокат Гольдони оказывается столь щепетильным к сословным различиям, а в Неаполитанском королевстве автор, обласканный аристократической средой — столь легкомысленно дерзок? На мой взгляд, самое точное объяснение можно найти в остроумной реплике Фигаро из «Севильского цирюльника» Бомарше, созданного как раз тогда же, в 1772–73 гг.: «В наше время чего не следовало бы говорить, то поется». Опера буффа к 1770-м годам приобрела в европейском обществе столь горячую любовь и популярность, что какие-либо рамки идеологической цензуры по отношению к ней потеряли прочность и стали рассыпаться. Напомню: чтобы преодолеть запрет французского короля и поставить «Женитьбу Фигаро» Бомарше, в Париже должна была организоваться целая фронда. Даже просвещенный Иосиф II запретил публичные спектакли этой пьесы в Вене. Но это никак не помешало прямо тогда же появлению оперы Моцарта. В оперном мире, где острые слова растворялись в сладких и грациозных мелодиях, в мире идеального веселья и живости чувств, острая и дерзкая мысль, казалось, утрачивала опасность. Карикатурная картина оборачивалась забавным карнавальным курьезом. Отрезвление пришло после 1789 года. Правда, и опера буффа тогда очень скоро передала первенство в популярности другому жанру, чье наименование может показаться в этой связи символически-зловещим, — опере «спасения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкер П. В. Гомер, Аддисон, Гольдони: о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 231–243.
2. Луцкер П. В. К вопросу об эволюции итальянской оперы буффа в XVIII веке // Из истории западноевропейской оперы: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. Р. К. Ширинян. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. Вып. 101. С. 75–93.
3. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: дис. ... д-ра иск. М., 2015.
4. Armellini M. Lorenzi, Giovanni Battista (Giambattista) // Dizionario biografico degli italiani: esempi di biografie. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961–2020. Vol. 66 (2006). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-lorenzi_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed: 05.02.2022).
5. Hunter M., Jackman J. L., Guglielmi (1), Pietro Alessandro // The New Grove Dictionary of Opera. London, New York: Macmillan Reference Ltd., 1997. Vol. II. P. 566.
6. Rista P. At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the *Dramma giocoso per musica*. Bern, Berlin etc.: Peter Lang, 2018.

REFERENCES

1. Lutsker P. V. Gomer, Addison, Goldoni: o szuzhetnych istokach libretto «Graf Caramella» [Homar, Addison, Goldoni: On the Origins of a Story in the Libretto *Il conte Caramella*]. In: *Voprosy teatra* [The Theater Issues], 2014, no. 3–4, pp. 231–243. (In Russian).
2. Lutsker P. V. K voprosu ob evoljucii italianskoj opery buffa v XVIII veke [On the Question of Evolution in Italian Opera Buffa of 18th Century]. In: *Iz istorii zapadno-evropejskoj opery*. [From the History of West European Opera], Collection of Artecles by Gnesin-Institut, vol. 101, ed. by R. K. Shirinian. Moscow: Gnesin Music and Pedagogical Institute, 1988, pp. 75–93. (In Russian).
3. Lutsker P. V. *Tradicija italjanskoj komicheskoj opery v XVII — pervoj polovine XVIII veka* [Italian Comic Opera Tradition in the 17th — First Half of 18th Centuries]. Doct. Habil. Thesis (Arts). Moscow, 2015. (In Russian).
4. Armellini M. Lorenzi, Giovanni Battista (Giambattista) [Electronic source]. In: *Dizionario biografico degli italiani: esempi di biografie*. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961–2020. Vol. 66 (2006). Available at: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-lorenzi_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed: 05.02.2022).
5. Hunter M., Jackman J. L. Guglielmi (1), Pietro Alessandro. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. II. London, New York: Macmillan Reference Ltd., 1997, p. 566.
6. Rista P. *At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the Drame giocoso per musica*. Bern; Berlin etc.: Peter Lang, 2018.

Луцкер Павел Валерьевич

доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных; ведущий научн. сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Pavel V. Lutsker

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associated Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

plutsker@gmail.com