

На правах рукописи

ЛУЦКЕР Павел Валерьевич

**Традиция итальянской комической оперы
в XVII – первой половине XVIII века:
генезис и поэтика жанров**

Специальность 17.00.02 Музыкально искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2015

Общая характеристика работы

Итальянская комическая опера — одно из самых ярких и значительных явлений в истории музыки. Ее отдельные образцы входят в базовые учебные курсы музыкальной литературы и истории музыки. Правда, их круг чрезвычайно узок, и за его пределами отсутствует более широкий. Специальная литература по теме редка и исчерпывается единичными изданиями не только в России, но и за рубежом. В то же время интерес современных зрителей к старинной опере, в том числе и к комической, постоянно растет. Пусть и спонтанно идет практическое освоение. Необходимость прояснить картину, заполнить очевидные лакуны и последовательно осветить становление и развитие музыкальной комедии с учетом накопившихся на сегодняшний день частных знаний, уточненной фактологии и ранее неизвестных материалов представляется одной из насущных задач музыковедения. Это определяет **актуальность темы диссертации**.

Впрочем, актуальность темы определяется не только музыковедческим, но гораздо более широким контекстом. **Проблемное поле** диссертации включает область театроведения, литературоведения и общие вопросы художественной культуры. Ведь во всех без исключения работах по истории литературы и театра в разделе об итальянской комедии XVII-XVIII вв. фигурирует лишь материал о комедии dell'arte и анализ творчества К. Гольдони: его образ одиноко возвышается над практически лишенной каких бы то ни было деталей панорамой. То, что это творчество было во многом подготовлено и протекало на фоне интенсивнейшего развития итальянского музыкального театра, и в частности комической оперы, в активном взаимодействии с ней, ускользает от взгляда специалистов филологов и театроведов. В результате не только появление масштабной фигуры Гольдони кажется неожиданным и плохо объяснимым, но и из общей истории культуры устранился один из самых ярких, плодотворных и значительных периодов только потому, что знания о комической опере и ее месте в истории настолько скудны и что она считается предметом лишь узко специального интереса исследователей музыковедов. Поэтому **главная проблема диссертации** — заново определить место и значение итальянской музыкальной комедии в истории оперы и шире — в западноевропейской драматической и театральной традиции. **Цель исследования** — на основе анализа широкого круга сочинений очертить эволюцию итальянской музыкальной комедии, выявить ее специфические жанровые формы в период с середины XVII до середины XVIII века,

определить их характерные содержательные и структурные свойства, общие и специфические черты их поэтики. На основе этой главной цели формулируется ряд задач:

- периодизация развития музыкальной комедии XVII – XVIII веков и обоснование ее критериев;
- прояснение и уточнение терминологии в области итальянской музыкальной комедии, анализ оригинальных, аутентичных форм жанровых обозначений, их обусловленности и целесообразности сохранения, уточнения или замены в связи с прояснением общей эволюционной перспективы;
- выявление причин и факторов, способствовавших возникновению ранней музыкальной комедии (1650-е — 1690-е гг.) и определение ее истоков, ее жанровой природы;
- рассмотрение комических интермеццо и неаполитанской диалектной комедии 1700-1730-х годов как параллельно развивающихся явлений и определение их места в развитии итальянской музыкальной комедии, их характерных свойств и особенностей, факторов, обусловивших их появление в качестве следующей стадии эволюции жанра;
- анализ оперы buffa конца 1740-х–1760-х годов как жанровой формы, сконцентрировавшей в себе главные особенности традиции итальянской музыкальной комедии;
- определение роли венецианской оперной традиции и ее особенностей, а также значения фигуры К. Гольдони и его либреттистики в достижении итальянской музыкальной комедией стадии полной художественной зрелости.

Объект исследования — итальянская музыкальная комедия XVII-XVIII веков.

Предмет исследования — жанры итальянской музыкальной комедии, репрезентирующие стадии ее эволюции в указанный период.

Материал исследования — музыкальные итальянские комедии от ранних образцов с уже сложившимися жанровыми признаками до зрелых опер buffa, нашедших классическое воплощение в сочинениях на либретто К. Гольдони. Очерченные рамки обнимают период в один век — от 1660-х до 1760-х гг. Временные ограничения обусловлены тем, что созданные в эти годы произведения позволяют полно представить поэтику разных музыкальных комических жанров, в том числе генезис и утверждение оперы buffa. Этот жанр, конечно, эволюционировал и в дальнейшем, во

второй половине XVIII века, что могло бы стать предметом отдельного рассмотрения. Мы в своей работе считаем возможным не выходить за пределы 1760-х гг., поскольку уже на этом этапе принципиальные для оперы buffa образные и композиционные особенности выразились в достаточно зрелой и законченной форме.

Большинство исследуемых опер представлены манускриптами, хранящимися в европейских собраниях. К материалам исследования необходимо отнести также полный корпус либретто К. Гольдони (www.carlogoldoni.it), а также либретто его предшественников, изученные как по оригинальным изданиям, так и по оцифрованным копиям (www.operabuffa.turchini.it). Отбор сочинений обусловлен важностью их роли в развитии комической традиции. В диссертации детально рассмотрено около полусотни сочинений, число упомянутых и составляющих контекст превышает две сотни.

Положения, выносимые на защиту:

- итальянская музыкальная комедия в конце XVII – XVIII веках развивалась стадийно в виде нескольких исторических жанровых форм: ранней предаркадской музыкальной комедии, интермеццо, неаполитанской диалектной комедии, оперы buffa;
- генетически итальянская музыкальная комедия разнородна, она складывалась из смешения различных комедийных традиций, включающих литературную *commedia erudita*, театрално-зрелищную *commedia dell'arte*, образы и сюжетные мотивы, почерпнутые из практики карнавальных фарсовых зрелищ и карнавализованной поэзии и новеллистики, из маньеристической пасторальной трагикомедии, большой историко-авантюрной *dramma per musica*, испытывала влияние испанской комедии «плаща и шпаги» и мольеровской комедии; все эти прообразы и влияния по своему проявлялись на разных стадиях ее развития и в ее разных исторических жанровых формах;
- каждая из этих жанровых форм обладает собственной внутренней логикой развития, а также специфической поэтикой, которая проявляется в особенностях бытования, сюжетов, композиции, образного строя, комплекса выразительных средств;
- только сложившаяся к началу 1750-х годов в Венеции опера buffa приобрела статус общеитальянского явления, вобравшего в себя главные достижения предшествовавших этапов; в существовавших до этого жанровых формах (даже получивших широкое распространение) прослеживаются либо черты незрелости (как в интермеццо), либо отчетливо выраженная региональная специфика, связанная с локальными традициями Рима, Венеции, Неаполя, отчасти Флоренции;

- инициативную, определяющую роль в формировании и развитии жанровых форм музыкальной комедии играли либреттисты; в области музыкальных выразительных средств прочерчивается линия преемственности, взаимных влияний, при постепенном усилении комической специфики: от явной зависимости от принципов строения и художественного языка большой героической оперы через внедрение единичных элементов комических идиом и приемов к системе специфических музыкально-композиционных и стилистических элементов;
- итальянская музыкальная комедия XVII – XVIII веков представляет собой не замкнутое художественное явление, действующее только в собственных ясно очерченных пределах тем, идей и выразительных форм, но тесно соприкасается и взаимодействует с современными ей театральной практикой и тенденциями в литературе, драматургии, актуальными социальными и художественно-эстетическими проблемами эпохи; она во многом определяет характер общих процессов в итальянской культуре этого периода.

Методология исследования. Преобладающими в работе можно считать *общепринятые методы анализа оперных сочинений*, нацеленные на выявление в них традиционных черт и индивидуальных особенностей. Подробный анализ отдельных сочинений, ярко демонстрирующих ту или иную тенденцию в развитии жанра, представляется необходимой составной частью диссертации. Такой подход следует важной методологической позиции, принципу детального и всестороннего «контакта с памятником» (Е.И. Ротенберг), сложившемуся за многие годы на секторе Классического искусства Запада Института искусствознания.

Однако даже и во вполне привычных с виду методиках анализа в нашем случае возникают новые моменты — в первую очередь касающиеся *анализа старинной оперы*. Современный аналитический аппарат, привлекаемый для рассмотрения оперных сочинений, в основном сложился на оперных образцах XIX столетия, но даже обращение с операми конца XVIII века требует уточнений как в терминологии, так и в интерпретации композиционных процессов. В еще большей степени это касается материала первой и второй трети XVIII века, методики анализа которого существенно уточнены и скорректированы в нашей монографии (совместно с И.П. Сусидко) об итальянской опере XVIII века¹.

¹ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. В 2-х частях. Ч. 1 – Под знаком Аркадии. М.: [без изд.], 1998; Ч. 2 – Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004.

В вопросах жанровой типологии и эволюции основное значение приобретают *методы сравнительного анализа* – сопоставление различных музыкальных сочинений между собой, а также с широким кругом литературно-драматических явлений. *Методы исторического исследования*, предполагающие стадийное рассмотрение отдельных явлений в рамках развивающихся художественных традиций, также занимают важное место в исследовании. В сравнении с обычно принятым историко-художественным описанием в диссертации довольно активно используется *контекстный подход*, связанный в первую очередь с привлечением материалов из театральной сферы (театральные карьеры исполнителей, конкуренция отдельных трупп и антреприз, соотношение музыкального комического жанра с другими театральными жанрами эпохи) и шире — из общего историко-социального рассмотрения эпохи (функционирование комической оперы в социуме, отражение в нем тех или иных ценностных, эстетических или даже идеологических норм и представлений).

Отдельный срез в рамках исторического подхода представляет стилевой ракурс в рассмотрении художественных процессов. В рамках исследования, нацеленного в большей степени на проблематику жанровой типологии и эволюции, т. е. в традиционную область *поэтики*, вопросы стиля приобретают скорее сопутствующую роль, помогая более рельефно разграничивать стадии в развитии комической оперы. В своей трактовке стилевой проблематики мы следуем главным образом общим принципам теории эпохальных стилей, выработанным в течение нескольких десятилетий в исследовательской деятельности сектора Классического искусства стран Западной Европы Института искусствознания (основные положения изложены в работах Б.Р. Виппера, Е.И. Ротенберга). Общие подходы, реализованные в диссертации, ранее уже получили специальное рассмотрение в отдельных статьях и в соответствующих разделах нашей монографии «Итальянская опера XVIII века».

Основной ракурс работы выстроен в русле *поэтики* как дисциплины, оперирующей в первую очередь категориями жанров и их принципиальных свойств. Однако жанр комической оперы интересует нас не как некий автономный, вынесенный за рамки истории и национальных традиций, но именно как определенный, ограниченный конкретным периодом бытования во времени и конкретной национальной художественной традицией музыкально-театральный феномен. При этом интерес вызывают не только сочинения, строго соответствующие основным

жанровым признакам, но и всякого рода ответвления, разновидности, иногда существенно отдаляющиеся от основного русла, но сохраняющие связь с очерченным полем жанровой традиции. Все это дает повод рассматривать главный методологический посыл работы как относящийся к разделу *исторической поэтики*.

Терминологический аппарат. Проблемное состояние, характерное для сегодняшних представлений об итальянской музыкально комедии, отражается уже в самых базовых вопросах — таких как вопросы терминологии. Даже по поводу обозначения итальянской комической оперы XVIII века в музыковедении на сегодняшний день нет полного согласия. В большинстве случаев ее суммарно принято называть «опера buffa». Однако существует и другой подход, сформированный в последние десятилетия, когда столь широкое употребление этого термина подвергается критике (N. Pirrotta, 1989; G. Staffieri, 2014). Мы придерживаемся такого же подхода, употребляя различные термины для обозначения самостоятельных жанров комической традиции. Под «итальянской комической оперой» (или «итальянской музыкальной комедией» - это понятие мы употребляем как полный синоним первого) мы понимаем целостное обозначение определенной музыкально-театральной традиции в исторических пределах от второй половины XVII и до начала XIX веков. В той же мере эти термины можно считать обозначением некоего *мета*-жанра, объединяющего в единую линию развития более конкретные исторические жанровые формы, такие как ранняя итальянская музыкальная комедия (с 1660-х по конец 1690-х гг.), комическая опера первой половины XVIII века в жанровых формах интермеццо и музыкальной комедии с использованием диалектов, гольдониевская комическая опера 1750-60-х гг., ставшая образцом для всех регионов Италии вплоть до конца XVIII века и дополненная различными вариациями следующего поколения либреттистов (Дж. Бертати, Дж.Б. Лоренци, Дж.Б. Касти, Л. Да Понте). При этом мы допускаем использование обозначения «опера buffa» только по отношению к той форме, что стала определяющей после 1750-х гг., поскольку исторически это наименование возникло именно в последней трети XVIII века и находило применение только по отношению к ней.

Отдельную терминологическую проблему представляет собой употребление термина *dramma giocoso*. Вопреки укоренившемуся заблуждению этот термин возник отнюдь не в связи с оригинальностью концепции моцартовского «Дон Жуана», а, напротив, задолго до него имел широкое распространение (E. Dent, 1944). На севере и в центре Италии он с 1730-х гг. служил для обозначения жанра комической оперы в

изданиях либретто, не вытеснив, однако, более редких обозначений, таких как *opera comica*, *commedia musicale*, *dramma eroi-comico* и проч. Во всех случаях при первоначальном представлении опер мы даем их оригинальные жанровые обозначения.

Степень изученности темы. При всем бесспорном значении, которое в современном музыковедении принято отводить итальянской комической опере времени ее расцвета, крупных специальных исследований, посвященных ей, довольно мало. Из отечественных можно назвать лишь единственную монографию Т.С. Крунтяевой «Итальянская комическая опера XVIII века» (1981) - первая в российском музыковедении книга, созданная в опоре на оригинальные материалы XVIII века. Ее недостатком, очевидным сегодня, можно считать изолированность от западноевропейской исследовательской и источниковедческой базы и случайный выбор анализируемых сочинений. Другие доступные на русском языке источники представляют собой либо разделы в учебниках (Т.Н. Ливанова), либо сопутствующие главы в монографиях другой тематики (книга Г. Аберта о Моцарте). В обоих случаях данные, положенные в основу, сильно устарели и, если и могут быть рекомендованы, то только для самого первоначального знакомства с темой. В разделах нашей монографии «Итальянская опера XVIII века», где речь идет о жанрах комической оперы, материал изложен более систематически и с опорой на новейшие данные, однако и в ней освещены лишь явления, относящиеся к периоду 1700-1740-х гг.

В зарубежном музыковедении давно сложилась целая традиция исследования итальянской комической оперы. Первые обзорные работы были написаны на грани XIX и XX вв. (M.Scherillo, 1883; E. Dent, 1906, H. Kretzschmar, 1919; A. Della Corte, 1923). Тогда же обнаруживались обширные исторические лакуны, пробуждавшие исследовательский интерес, в результате чего возникали специализированные работы, сфокусированные на «темных» этапах оперной истории, например, монография Х. Гольдшмидта о римской опере XVII века или работы Р. Роллана, где также впервые в научный обиход вводится редчайший исторический материал.

Новая фаза интереса к ранней итальянской опере, а вместе с ней и к музыкальной комедии, начинается с 1970-х гг. и отмечена целым рядом важных исследований, в основном, итальянских и англо-американских ученых. Этапными можно считать работы Ч. Троя о комическом интермеццо (Troу Ch., 1979), заложившая основные принципы современного взгляда на этот жанр, Г. Лазаревич (Lazarevich G., 1970), где систематически рассмотрен вопрос о формировании специфического музыкального

языка комической оперы, Ф. Деграды о неаполитанской комической опере (Degrada F., 1979), где впервые после ранних работ Ф. Уолкера был рассмотрен процесс распространения неаполитанской *commedia per musica* за пределы региона. Переломным этапом стала подготовка коллективом авторов многотомного исследования *Storia dell'opera italiana* (под руководством L. Bianconi и G. Pestelli, 1987-89), где в центр внимания стали вопросы социального функционирования оперы, организации антреприз, роли актерского, декорационного искусства — так что оперная история предстала не столько в виде перечня партитур, составляющих музыкальное наследие, но в гораздо более широком многообразии связей и в окружении параллельно протекавших процессов. В большинстве крупных обзорных работ вплоть до наших дней эти подходы сохраняют значительный, если не определяющий вес.

Отдельные ключевые фигуры итальянской музыкальной культуры XVII-XVIII вв. также становились объектами специального внимания в этот период. С 1983 г. периодически собираются конференции (на базе Миланского университета), посвященные различным аспектам творчества Дж.Б. Перголези, по результатам которых издано уже восемь сборников *Studi pergolesiani*. Специальные конгрессы были посвящены Б. Галуппи и Н. Пиччинни. Значительному прояснению вопросов, связанных с творчеством А. Страделлы, мы обязаны работе К. Джантурко, нашедшей отражение в ее последней монографии (Gianturco C., 2007), обзор творчества Л. Винчи дан в исследовании К. Маркстрема (Markstrom K., 2007). Ряд принципиальных статей, отмеченных проблемным подходом в отношении частных вопросов развития комической оперы, в основном выходили в 1960-80-е гг.

Особый пласт составляют работы, посвященные либреттистике. П. Галларати (Gallarati P., 1984) представил ее целостную картину на материале всего XVIII века, поданную в красочной, несколько публицистической манере. К сожалению, разделы, посвященные серьезной опере, выглядят в его изложении более рельефными и отчетливо сформулированными, нежели те, что касаются музыкальной комедии. Другой заметной работой стала опубликованная диссертация Т. Имери (Emeru T., 1991), в которой предпринята попытка систематического рассмотрения всего корпуса гольдониевских либретто, что можно считать несомненным достоинством работы. Объективной оценке наследия комедиографа мешает, на наш взгляд, излишняя концентрация на «идеологической» стороне, исключительном внимании в оперных текстах к проблемам гольдониевской театральной «реформы».

Среди работ отечественных театроведов заслуживают в первую очередь упоминания труды С.С. Мокульского (1936, 1939), впервые обратившего внимание на роль и значение оперного театра в итальянской и европейской культуре, А.К. Дживелегова (1954) и Г.Н. Бояджиева (1941). Приходится, правда, констатировать, что все эти работы были созданы очень давно, кое в чем устарели, да и впрямую вопросы оперной истории в них никак не затрагиваются. Из недавно вышедших трудов хочется отметить исследование М.Л. Андреева², в котором систематически рассмотрена поэтика западноевропейской комедии как особого драматического жанра. В книге никак не затрагиваются вопросы либреттистики, однако многие подходы и методы анализа сюжетной и образной стороны комедийных текстов были для нас весьма полезны, равно как и общие оценки направлений и тенденций в западноевропейском театре от античных времен и до конца XVIII столетия.

В целом, оценивая современное состояние исследований итальянской комической оперы XVII-XVIII веков, можно констатировать, что за последние десятилетия накоплен значительный объем данных, позволяющий достаточно ясно представить этапы в ее развитии. Тем не менее единой обобщающей работы, специально нацеленной на последовательное ее рассмотрение, пока еще нет. До сих пор она фигурирует лишь в разделах общих монографий, где довольно часто уходит в тень современной ей серьезной оперы — что отчасти справедливо при обобщенном взгляде на культуру этой эпохи, однако лишает нас возможности детально и углубленно проследить зарождение и рост многих важных тенденций в развитии жанра.

Новизна исследования состоит в следующем:

1. Впервые итальянская комическая опера XVII – первой половины XVIII века рассмотрена в качестве целостного явления — в системе сюжетно-тематических, образных решений, принципов организации сценического действия и координации всего этого с отбором и развитием музыкальных выразительных средств.

2. Возникновение и эволюция жанровых форм итальянской музыкальной комедии поставлены в диссертации в контекст изменений социально-культурной структуры общества в конце XVII – XVIII вв., общих театральных и музыкально-театральных процессов этого времени, что позволило по-новому оценить место и роль музыкально-комедийной традиции в художественной культуре эпохи.

² Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы – М.: Изд-во РГГУ, 2011.

3. Комическая музыкальная традиция представлена во всей совокупности ее жанровых форм, ранее в большинстве случаев либо не удостоивавшихся внимания, либо рассматриваемых изолированно: итальянской комедии XVII века (пасторальной, лирико-авантюрной и пр. комедии), интермеццо, неаполитанской диалектной комедии, оперы buffa. Впервые они исследованы как в системном плане (поэтика жанров), так и в историко-стадиальном ракурсе, в едином процессе становления и развития музыкально-комедийной традиции.

4. Для анализа синтетического по своей природе жанра итальянской музыкальной комедии использованы методы исторической поэтики, ранее в такой полноте не применявшиеся для его изучения ни в отечественной, ни в зарубежной научной литературе.

5. Определены этапы развития музыкальной комедии, внесена ясность в проблемы ее генезиса, преемственности и взаимоотношения жанров, в том числе и в нерешенную до сих пор проблему возникновения оперы buffa, занявшую ведущее место в музыкальном театре второй половины XVIII века.

6. Детально аргументирована и аналитически подтверждена роль либреттистики в развитии музыкальной комедии, на основе тщательного анализа либретто в их соотношении с театральными драматическими пьесами прояснена роль К. Гольдони в создании классической оперы buffa и ее различных сюжетных вариантов, сохраняющих значение вплоть до сегодняшнего дня. Предложена систематизация ее жанровых форм, сюжетных и образных разновидностей.

7. Подавляющее число рассмотренных в диссертации сочинений ранее не были введены в музыковедческий научный обиход, хотя являлись важными вехами в развитии музыкальной комедии. В ряде случаев были исправлены фактические ошибки, проведена необходимая атрибуция по рукописным источникам и новейшим справочным изданиям.

Теоретическая значимость исследования проявляется в нескольких плоскостях. Во-первых, в рамках истории музыки предложена новая периодизация в становлении и развитии комической оперы как одного из ведущих жанров своего времени. Во-вторых, в области жанровой терминологии произведено прояснение и уточнение понятий и обозначений, принятых в сфере итальянской музыкальной комедии. Помимо этого, в-третьих, для рассмотрения предмета исследования систематически исполь-

зованы принципы исторической поэтики, ранее в последовательном виде не применявшиеся по отношению к нему и в целом весьма мало распространенные в музыковедческих исследованиях. В-четвертых, анализ исторически отдаленного, довольно редкого и иногда весьма специфичного музыкального материала в ряде случаев позволил внести дополнения и коррективы в традиционные представления о формообразовании в вокальных сочинениях, их строении и действующих композиционных принципах, взаимоотношениях с поэтической основой, а также с развитием драматического действия. Все это позволило сформировать новое представление о роли комической оперы рассматриваемого периода в истории музыки и создать основу для дальнейшего более полного исследования процессов в музыкальном и драматическом театре XVII-XVIII веков.

Практическое значение. Материалы диссертации могут быть использованы как в качестве основы для научных исследований истории оперного жанра XVII-XVIII веков, в учебных курсах истории музыки, истории театра — оперного и драматического, в издательской деятельности и постановочной практике.

Степень достоверности диссертации определяется полнотой исследуемого материала, систематичностью его отбора, а также последовательным применением методов источниковедческой критики (проверка подлинности, достоверность авторства, датировки возникновения, различения версий и редакций, учета места и времени публикации/постановки, состава исполнителей). Достоверность полученных результатов обеспечивается применением методов, апробированных в отечественных и зарубежных трудах по истории и теории оперного жанра, а также опорой как на исторически аутентичные документальные первоисточники XVII-XVIII вв. — трактаты, воспоминания, переписка, подлинники либретто и партитур (в том числе рукописные), так и на новейшие изыскания.

Апробация положений и выводов диссертации осуществлялась на всех этапах исследования и отражалась в публикации статей (см. список в Автореферате), а также в выступлениях на научных конференциях. Общее число публикаций по теме диссертации составляет 27, из них 16 в журналах, входящих в список ВАК, 4 монографии, статьи в сборниках научных работ и других научных изданиях. Общий объем публикаций — ок. 89,58 п.л. Среди научных конференций упомянем следующие:

- международный симпозиум, посвященный 300-летию И.А. Хассе: «И.А. Хассе и его время» (Гамбург, май 1999 г.), публикация в 2006 г.³
- международная конференция «Опера XVIII века: бытование и распространение», организованная Университетом г. Мюнстер (май 2002 г.),
- международная конференция «Музыкальная Италия – взгляд из России» в РАМ им. Гнесиных в 2011 г.
- международная конференция «Проблемы изучения итальянской музыки» в МГК им. П.И. Чайковского (декабрь 2011 г.),
- международная конференция «Музыкознание в системе смежных наук» в Российском институте искусствознания в Санкт-Петербурге (май 2012 г.),
- международная конференция «Зубовский институт: судьбы, наследие, перспективы» (к 100-летию РИИИ) в Санкт-Петербурге в октябре 2012 г.
- международная конференция «Оперный театр: история и современность» в МГК им. П.И. Чайковского в ноябре 2013 г.

Материалы диссертации неоднократно обсуждались на секторе Классического искусства Запада Института искусствознания, и она была рекомендована к защите на заседании сектора 24 ноября 2015 г. Концепция работы формировалась во время научных стажировок в Вене в ноябре-декабре 1993 г. (при поддержке Министерства науки и исследований Австрии), в Германии (Берлин, Турнау-Байрейт, Мюнстер) в ноябре 1994 – январе 1995 гг. (при поддержке Немецкой службы академических обменов), в Неаполитанском университете в октябре-декабре 2003 г. (по программе обмена между Институтом искусствознания и Неаполитанским университетом), во время командировки по сбору материалов на средства РФНФ при поддержке Института искусствознания в 2005 г. (Берлин-Вена-Мюнхен).

На материалах исследования строились курсы, прочитанные на музыковедческом факультете в Университете г. Мюнстер в первых семестрах 1999 и 2000 гг. в качестве приглашенного профессора. Они используются также в учебных курсах в РАМ им. Гнесиных «Анализ пьесы, оперного спектакля», «История театра оперы и балета», «Культурология», которые ведутся в течение последних четырех лет. Нашли отражение

³ Loutsker P., Soussidko I. Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg. Mainz: Carus-Verlag, 2006. S. 193-207.

они также в цикле публичных лекций, прочитанных в лектории ГМИИ им. А.С. Пушкина «Музыкальный театр XVIII века и итальянское изобразительное искусство эпохи барокко», прочитанных в октябре-декабре 2014 г.

Композиция работы. Диссертация состоит из Введения, пяти глав, разбитых на параграфы, и Заключения. После основного текста располагается Список литературы. Нотные примеры (рисунки) вынесены в отдельное Приложение.

Основное содержание работы

В **Главе 1 «Из Флоренции в Рим: ранний этап музыкальной комедии»** рассмотрены этапы становление жанровой традиции в XVII веке и те сочинения, которые сыграли в этом процессе ключевую роль. В параграфе 1.1 **«Первая половина XVII века: предыстория комической оперы»** освещены ранние явления, связанные с музыкальной комедией в Италии. Хотя комическое начало присутствует достаточно явно в мадригальных комедиях О. Векки и А. Банкьери, их еще нельзя прямо относить к традиции комической *оперы*. Истоки жанра музыкальной комедии обнаруживаются в «ученой комедии» и комедии *dell'arte*, своими корнями уходившими еще в античные времена. Отдельные сцены в стилистике *dell'arte* стали заметным составляющим оперных трагикомедий («Св. Алексея» С. Ланди, 1632, «Надейся, страждущий», В. Мадзокки и М.Марадзоли, 1637 – обе на либр. Дж. Роспильози). Но даже при том, что со временем комические сцены начинают занимать все более заметное место, все равно они остаются на периферии действия.

Присутствовали комические мотивы и в драматических линиях, связанных с возвышенными персонажами трагикомедий, где традиционные мифологические или легендарно-исторические сюжеты интерпретированы весьма вольно. Так, «Ясон» Ф. Кавалли на либретто Дж.А. Чиконьини (1649) – не столько героическая, сколько любовно-авантюрная трагикомедия; в истории завоевательного похода Ксеркса в одноименной опере Кавалли на либретто Н. Минато (1654) акцентированы придуманные либреттистом пикантные детали любовного соперничества великого царя-полководца с собственным братом. Однако эти сочинения нельзя все же относить к жанру музыкальной комедии, так как они полно репрезентируют характерные особенности барочного смешанного жанра, показывают не события частной жизни, что типично для комедии, а события большого исторического или мифолого-легендарного плана.

В параграфе отмечено возросшее в итальянской театральной традиции к середине XVII века влияние испанского театра, ярким примером чего служит «Оронтея» Пьетро Антонио Чести на либр. Дж.А. Чиконьини (1656). Ее сюжет вращается вокруг образов и положений, восходящих к блестящим созданиям Лопе де Веги и «золотого века» испанского театра.

Второй параграф «**“Подеста из местечка Колоньоле” Дж. Монильи и Я. Мелани — синтез на основе “ученой комедии”**» посвящен первому образцу жанра комической оперы. Это сочинение, имевшее также название «Танча», было поставлено во Флоренции 5 февраля 1657 года на открытие театра della Pergola. Инициаторами постановки выступили члены Академии Неподвижных (*degli Immobili*). В характере сочинения переплелись особенности многих жанров: «сельской комедии» (основой либретто стала комедия М. Буонарроти-младшего, имевшая такое обозначение), *commedia erudita* (Монилья, объясняя свой замысел, ссылается на античных комедиографов), пасторальной трагикомедии, барочной *dramma per musica*, комедии масок (образ горбуна Дессо). В опере действуют персонажи разных социальных слоев и возрастов – престарелый подеста, зажиточный землевладелец, благородные молодые влюбленные, слуги, крестьяне. Язык, на котором они говорят, строго дифференцирован – это и тосканский простонародный диалект, и высокий литературный слог.

Музыка Мелани рождает ощущение неожиданной зрелости композиционных решений. Опера включает многочисленные, вполне законченные музыкальные номера, которые гибко и непринужденно вписываются в сценическую организацию действия. Стоит отдельно отметить оформление эпизодов, завершающих акты – прообразы будущих буффонных финалов. Сольные номера в «Танче» тяготеют либо к народно-бытовому песенно-танцевальному складу, либо к более изысканной и рафинированной сфере лирических канцон, распространенных в образованных гуманистических, либо придворно-аристократических кругах. Подавляющее большинство сольных номеров решено в разнообразных строфических формах.

Римская музыкальная комедия стала предметом рассмотрения в параграфе **1.3. «Мелани в Риме: от *commedia civile rusticale* к *commedia dell'arte*»**. Опыт флорентийской комедии, чье развитие было весьма кратким, был подхвачен в Риме в 1670-80-е годы, куда переселился Я. Мелани, продолживший работать в этом жанре. Самой популярной из написанных им стала опера «Джирелло», *dramma musicale*

burlesco на либретто Ф. Аччаюоли, поставленная в частном театре влиятельного римского вельможи Л.О. Колонны (1668) и имевшая большой резонанс в разных городах Италии.

В основе «Джирелло» сказочный сюжет, в котором смешались комедийные и волшебные-фантастические мотивы. Либретто оперы во многом превосходит знаменитые театральные фьябы К. Гоцци, увидевшие свет век спустя. Аччаюоли опирается на приемы и схемы *commedia dell'arte*, желая отдалиться как от бытовых схем «ученой комедии», так и моральной риторики комедии «плаща и шпаги». Ряд персонажей прямо отсылают к комедии масок: и тюремщик-заика Тарталья, и садовник Джирелло (Дзанни), и пара влюбленных, и злые министры, списанные с комических стариков, и жена Джирелло, напоминающая о комических кормилицах, правда, не комедии *dell'arte*, а венецианской барочной трагикомедии. Лишь царь и его супруга по статусу могут быть отнесены к благородным персонажам трагикомедии, но здесь они скорее похожи на идеальных королев из сказок.

Анализ партитуры «Il Girello» показывает заметные изменения стиля Мелани, произошедшие в течение десятилетия и связанные с трансформацией жанра в сторону большей зрелищности и одновременно остроты комических положений. В опере господствуют резкие музыкальные контрасты, соответствующие заданному в либретто бурлескному характеру зрелища. Мелани всячески подчеркивает эти контрасты через сопоставление предельно далеких по стилистике и характеру музыкальных номеров. В опере присутствуют элементы пародии, усиливающие эффект лицедейства, фарсовости.

Опера осталась одним из самых смелых экспериментов на раннем этапе развития музыкально-комедийной традиции. Своими двумя дошедшими до нас ранними музыкальными комедиями Мелани очертил некий предельный диапазон доступных новому жанру драматических решений — от классических, отточенных веками схем *commedia erudita* до не скованного никакими сюжетными рамками набора экстравагантных сценических положений, позаимствованных из барочной оперы, а также причудливой последовательности неожиданных событий и ряда хорошо знакомых актерских трюков, почерпнутых из *commedia dell'arte*. В этих границах итальянская комическая опера будет действовать в течение следующих полутора веков вплоть до последних стадий развития оперы *buffa*.

Следующий параграф 1.4. «Римские варианты музыкальной *commedia erudite*: “комедия характера” и комедия-пастораль» посвящен двум жанровым разновидностям ранней римской комедии. Их развитие связано с практикой частных постановок в домах римской знати, осуществленных во многом из протеста против закрытия недолго просуществовавшего публичного театра Тординона. Самыми заметными фигурами среди музыкантов в это время можно считать в первую очередь Б. Пасквини, А. Скарлатти и А. Страделлу.

Многие черты римской комедийной традиции аккумулировала в себе опера Страделлы «Любовь – для ума и яд, и лекарство, или Глупый опекун Тресполо» (*Amor è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Trespolo tuttora*) на либретто Дж.К. Виллифранки (1679). В предисловии к публикации своей пьесы Виллифранки подчеркивает стремление искоренять безграмотность и пренебрежение к классическим правилам комедии, опираясь на образцы Плавта. Как и «Танча» Монильи, «Опекун Тресполо» создан в русле традиций *commedia erudita*. Но большинство мотивов, лежащий в основе сюжета, круг персонажей имеют мало сходного с опытом древних. Главный герой либретто – нанятый гувернер, а его воспитанница испытывает к нему самую нежную любовь и мечтает о браке с ним, в то время как сам наставник даже близко не подозревает о ее чувствах. Представить себе подобный разворот в древней комедии едва ли возможно. В любовную коллизию вовлечена и пара юношей, одного из которых любовные страдания сходят с ума, другой, наоборот, приходит в разум и в конце концов женится на героине. В «Опекуне Тресполо» попросту нет интриги, и пьеса строится как последовательность положений, главным образом вытекающих из столкновения любовных притязаний героини и патологической невосприимчивости гувернера. Действие, таким образом, вытекает не из каких-либо ситуативно или рационально обусловленных стремлений или интересов персонажей, а из эксцентрических особенностей нрава Тресполо, что дает основание отнести эту пьесу к типу комедии характеров.

В музыке Страделлы одновременно ощущается и преемственность к тому, что можно было наблюдать у Мелани, и явные отличия. Одно из наиболее очевидных — отсутствие ансамблевых решений в кульминационных комических сценах. Новым является и впервые столь масштабно разработанная партия буффонного баса (Тресполо). Партии юношей отданы не тенорам, как в «Танче» Мелани, а сопрано или альту (кастраты или женщины-травести), что придает звучанию больше «искусности»,

делает его более стилизованным, тяготеющим к артификации. Музыка в лирических ариях отличается тяготением к концентрированной интонационной выразительности, что проявляется в том числе и в появлении кантиленных распевов, разрастании музыкальных построений при большей компактности ариозных текстов. Большой оригинальностью отличаются комические сольные номера главного персонажа. Страделла остроумно комментирует юмористические детали, игру слов, забавные жесты, присутствующие в поэтических текстах. В опере происходит интенсивное формирование специфически музыкальных средств комической стилистики.

Другим примером, ярко представляющим особенности римской музыкальной комедии, можно считать дебютную оперу А. Скарлатти «Недоразумения из-за сходства, или Невинная ошибка» (*Gli equivoci nel sembiante, ovvero L'errore innocente*, 1679, либретто Д.Ф. Контини). Ее сюжет прост и основывается на схеме пасторали (возлюбленные соединяются, преодолев препятствия), в которую «подмешаны» элементы комедии (мотив близнецов, восходящий к «Менехмам» Плавта). Комическое жизнеподобие для Контини — совершенно чуждая стихия, гораздо больше его привлекает литературно стилизованная аркадская фантазия. Его персонажи ведут свое происхождение от героев и героинь легендарного «Верного пастуха» Дж.Б. Гварини, и их поступки, мотивы их действий демонстративно замкнуты в узком кругу отвлеченных от каких бы то ни было связей с реальностью и перенесенных в умозрительно сконструированную «природу» любовных чувств и переживаний. По сути, сюжет пьесы Контини имеет скорее поэтическую, нежели драматическую основу.

При заметной преемственности музыки молодого Скарлатти, прямого, ученического следования образцам здесь нет. В «*Gli equivoci*» о себе заявил мастер, не только тонко ошутивший специфику римского оперного вкуса, но и обладающий своим собственным стилем, не только уверенно владевший традиционными формами композиторской техники, но и способный на самоопределение, эксперимент и поиски новых путей. Как и ее предшественницы, опера Скарлатти трехактна, ее основу составляют арии, немногочисленные дуэты и речитативные монологи и диалоги, не слишком протяженные. Имеется только один ансамбль с большим, нежели два, числом участников — это финальный квартет длиной всего в пять тактов. Отличительная черта — оркестровое письмо Скарлатти, более развитое, чем у его предшественников. Композитор суммировал в своей ранней опере все, что только могло предложить прошлое и настоящее итальянского музыкального театра и вокальной музыки в целом,

а в некоторых случаях — даже предугадал будущее. Он отдает предпочтение трехчастным репризным формам, хотя использует и привычные строфические структуры, и арии на *basso ostinato*. И в форме, и в мелодике Скарлатти предпочитает многообразие однородности, однако не нарушает чувство меры. Усиление компонента интриги превратило бы спектакль в комедию, увеличение характерности музыкального материала вывело бы героев за рамки идеального, гармоничного пасторального мира. Именно чувство меры, стремление уйти от безумств фантазии и остаться в границах нормы, вкуса характеризует путь, избранный Скарлатти в развитии оперы.

Пятый параграф, озаглавленный **«От “ученой комедии” к лирической драме»**, начинается с рассмотрения оперы Б. Пасквини «Идальма, или Та, что тверда, побеждает» (*L'Idalma ovvero Chi la dura la vince*, либр. Дж.Д. Де Тотиса, 1680), жанр которой можно определить как любовно-авантюрную комедию. В ней действуют две супружеские пары, вовлеченные в перипетии соперничества, в игру ревности, притворства, постоянства и измен. В либретто оперы легко узнаются мотивы «Декамерона» и испанских комедий «плаща и шпаги». Комедийность в нем не связана с народно-бытовым, как это было у Роспильози и в «Танче» Дж.А. Монильи. Не обладает и столь необходимой для собственно комедии динамикой фабулы. «Идальма» — лирическая комедия, в которой очень сильны генетические связи с пасторально-идиллическими трагикомедиями. Для музыки «Идальмы» характерно увеличение протяженности музыкальных номеров, тяготение к большей сценической выразительности – соединению арий в подобие музыкально организованной сцены. Лирический канцонеттный стиль, тонкое и органичное слияние обобщенно-песенного и рафинированного мадригального начал, составлявшие особое очарование ранней оперы, здесь сведены на нет. Песенность в «Идальме» проще, она утрачивает излишнюю изысканность, но приобретает еще более отчетливую жанровую определенность, тесно смыкаясь с танцевальностью. Принципиально новыми в «Идальме» в сравнении с другими операми выглядят развернутые, полномасштабно оркестрованные арии, наиболее ярко воплощающие патетическую доминанту либретто. Комедийность является одной из важных драматургических составляющих оперы, но арии комедийных действующих лиц и ансамбли с их участием только оттеняют драматические перипетии, выполняя роль временной разрядки после эмоционально напряженных эпизодов. Собственно комический элемент теряет свое центральное положение, лирика же сохраняет и углубляет важнейшие завоевания римской оперы.

Первую главу диссертации завершает шестой параграф «**”Мавр из-за любви” А. Страделлы и Ф. Орсини — на грани “комедии плаща и шпаги” и аркадской трагикомедии**». Оперу «*Mogo per amore*» (1681) сам автор назвал «опереттой в духе комедий “плаща и шпаги” с шестью актерами для постановки на летней вилле у моря»⁴. Среди действующих лиц только кормилица безусловно принадлежит к комедийным персонажам. Герой смешанного профиля – слуга-мавр, к которому испытывают нежные чувства все дамы, участвующие в действии, в том числе королева Сицилии и ее главная фрейлина. Присутствие кормилицы в качестве соперницы двух благородных дам — один из ярких мотивов, удерживающих сюжет в жанровых рамках комедии, поскольку участие в нем коронованных особ приближает его к большим героико-авантюрным и трагикомическим операм той эпохи.

Стилистическое сходство «*Mogo per amore*» с «Идальмой» Пасквини доказывает правомерность выделения поздней римской оперы как особого направления. Общими были и характерные короткие ариозные реплики, что прослаивают речитативные сцены, придавая им большую эмоциональную выразительность и музыкально-композиционную целостность, и типично-римские строфические арии, которых в сравнении с «Тресполо» здесь заметно прибавилось, и излюбленная техника остинато, и большое значение контрапункта, не позволяющее даже в опере забыть об особом статусе церковных полифонических жанров в Риме, и мелодика, временами близкая мадригалу и мотету. Общим для Пасквини и Страделлы можно считать также преобладание лирики, причем в большинстве случаев — это лирика без крайних эмоциональных контрастов, лишь изредка приближающаяся к патетике.

И все же эмоциональный и образный строй оперы Страделлы шире и ярче, нежели у его современника. В отличие от стилистически выверенного облика «Идальмы», в «*Mogo per amore*» господствует разнообразие и разноплановость.

«*Mogo per amore*» Страделлы, равно как и другим комическим операм конца XVII столетия, не суждено было составить основу прочной традиции итальянской музыкальной комедии. К середине 1680-х годов это жанровое направление постепенно исчезает с подмостков. Ранний этап развития итальянской музыкальной комедии продлился немногим более двадцати лет. Этот жанр возник из нестойкого переплетения различных и разнонаправленных факторов и интересов, прежде всего, академической

⁴ Письмо А. Страделлы к Ф. Орсино опубликовала К. Джантурко в своей монографии. См. Gianturco C. *Stradella: uomo di gran grido.* - Pisa: Edizioni ETS, 2007. - P. 334.

гуманистической традиции, для которой было характерно стремление поддерживать формы искусства, уходящие корнями в античность. Еще одним определяющим фактором можно считать ее до некоторой степени периферийное или маргинальное значение. В большинстве случаев спектакли предназначались для частных постановок для узкого круга зрителей. Когда же со временем авторы добивались известности и признания на большой публичной сцене, музыкальная комедия уходила из поля их интересов. С точки зрения поэтики ранняя комическая опера представляла собой сложное переплетение сюжетных мотивов и образов, унаследованных из многих источников: «ученой комедии», приемов и образов комедии dell'arte, комических сцен из большой *dramma per musica*, персонажей и ситуаций испанской комедии «плаща и шпаги», наконец, из пасторали и пасторальной трагикомедии тассовского и гвариниевского образцов. Это переплетение оставалось нестойким и едва ли способным вылиться в долговременную традицию: уже в рамках очерченного периода заметно, что собственно комическая коллизия далеко не всегда остается в центре действия и часто уступает место лирико-драматической.

В Главе 2 «**Комическое интермеццо — Венеция и Неаполь**» повествуется о жанре, сложившемся в начале XVIII века. Музыкальная комедия, вытесненная на некоторое время из поля зрения, вновь заявила о себе с середины 1700-х годов. Самое раннее дошедшее до нас упоминание о появлении нового жанра связано с интермеццо «Фрапполоне и Флоринета» (1706), сыгранном в венецианском театре Сан Кассиано в антрактах «Статирь» Франческо Гаспарини (1661-1727) и написанным, скорее всего, им же (либретто приписывается Пьетро Париасти).

В первом параграфе «**Происхождение жанра интермеццо: причины и предпосылки**» речь о генезисе жанра, до сих пор представляющем предмет для дискуссий, и о начальном этапе его развития. Его происхождение и укоренение в Венеции не связано с прямым наследованием ни барочных интермедий, ни с элементарным высвобождением комических сценок трагикомедий. Комические интермеццо возникли как вполне самостоятельный, особый жанр, чье формирование обусловило соединение нескольких тенденций: запрос на «чистые жанры», вытесняющие смешанный жанр трагикомедии, опора на сложившуюся исполнительскую практику комических сценок в операх XVII века, подражание опыту Мольера и адаптация его образных типов к итальянской драматической традиции.

По крайней мере шесть известных сегодня либретто интермеццо имеют очевидные точки соприкосновения с сюжетами мольеровских комедий:

Таблица 1.

Годы	Интермеццо	Комедия Мольера
1707	«L'ammalato immaginario» («Erighetta e Don Chilone»)	«Le Malade imaginaire» («Мнимый больной»)
1712	«La preziosa ridicola» («Madama Dulcinea ed il cuoco del Marchese del Bosco»)	«Les précieuses ridicules» («Смешные жеманницы»)
1720	«L' avaro» («Fiametta e Pancrasio»)	«L' avare» («Скупой»)
1722	«L' artigiano gentiluomo» («Larinda e Vanesio»)	«Le Bourgeois gentilhomme» («Мещанин во дворянстве»)
1722	«Il matrimonio per forza» («Gerondo e Rosmene»)	«Le Mariage forcé» («Брак поневоле»)
1727	«Monsieur di Porsugnacco» («Grilletta e Porsugnacco»)	«Monsieur de Pourseaugnac» («Господин де Пурсоньяк»)

Пьесы Мольера задавали новый тон в комической опере даже тогда, когда прямые сюжетные совпадения не выявляются. Это влияние проявилось в использовании языка, чуждого варваризмов и диалектной пестроты, в акценте на морально-этической проблематике. *Интермеццо стал целенаправленно сконструированным жанром, возникшим не столько из стихии театральной жизни, сколько в русле реформаторских преобразований начала септесенто.*

Второй и третий параграфы посвящены двум ярким образцам раннего венецианского интермеццо. В параграфе 2.2 **«Первые венецианские интермеццо: в поисках очищенной “комической речи»** речь идет о «Пимпиноне» Т. Альбинони на текст П. Париати (1708) – сочинении, в котором сконцентрированы характерные черты ранних венецианских интермеццо. «Пимпиноне» состоит из трех частей (parti) (обычай, в ранних интермеццо встречавшийся столь же часто, как и деление на две части), в них разворачивается типичнейшая история о ловкой служанке (serva scaltra), которая одурачивает богатого старика и становится его женой. Сюжет у Париати расцвечен в мольеровском духе моральной и социальной проблематикой: критикой праздности и чичисбеизма, женского жеманства и кокетства. Влияние Мольера ощутимо и в сфере драматической техники. Париати практически отказывается от комизма положений, смешных безотносительно к тексту, от внешне-пластических форм комического. Комизм в либретто в наибольшей степени сконцентрирован в юмористических

высказываниях, остроумных коротких монологах и динамичных диалогах. По сути, он имеет риторическую природу, но при этом предполагает значительное актерское мастерство. «Пимпиноне» составляет полемическую оппозицию традиционному для итальянского публичного театра комизму лацци из комедии масок, в нем предпочтение отдано интеллектуальному юмору.

Музыка Альбини в «Пимпиноне» демонстрирует явные точки соприкосновения с большой серьезной оперой в том, что касается форм арий и общей композиции. Специфика проявляется в интонационном строе музыки, отношении к поэтическому тексту в ариях и дуэтах. Дробность мотивов — отличительный признак комической стилистики — продиктована у Альбини поэтическим синтаксисом, также как и речевая заостренность обращений и восклицаний, он активно применяет прием пародийной риторики: музыка почти зримо расшифровывает слова, дополняя смысл ироническим подтекстом. При этом музыкальные комические идиомы как бы компенсируют недостаток буффонных лацци в действии, и делают это весьма изысканно и утонченно.

Параграф 2.3 «**”Муж-игрок и жена-святоша” Дж. Орландини и А. Сальви — расширение горизонтов комической стилистики**» представляет сочинение, во многом противоположное по своим особенностям «Пимпиноне». Это интермеццо также не имеет прямых пересечений с сюжетами Мольера, однако общий дух мольеровских комедий ощущается и здесь, хотя проявляется иначе. Отголоски «комедии характеров» видны уже в названии, в котором сопоставлены человеческие пороки: ханжество и безудержный игровой азарт. В отличие от «Пимпиноне», в «Pi giocatore» гораздо большую роль играет сценически-зрелищное начало. Смех вызывают не столько рассуждения и словесная пикировка персонажей, сколько их поступки и возникающие ситуации. Серпилла беззастенчиво шарит по карманам мужа, угощает его тумачами, ворует вещи, переодевается нищенкой, просит милостыню; Бакокко набрасывается на жену с угрозами, нарядившись судьей, подбивает ее к прелюбодеянию. Вопросы морали поданы здесь с большей гротескной заостренностью и почти фарсовой сценической динамикой.

Музыка в «Муже-игроке» относится к наиболее ярким страницам комической оперы первой половины XVIII века. Орландини отталкивается не от деталей текста, а от общего настроения. Поэтому акцент в музыкальном воплощении столкновения характеров делается на тематических контрастах — как между номерами, так и внутри

них. «Il giocatore» написан броско, как бы «крупным мазком», «риторические» детали принесены в жертву общей выразительности рисунка. Ярко обыгрывается и прием контекстной пародии, когда музыка номера противоречит сценической ситуации.

В следующем параграфе **«Начало неаполитанского интермеццо: между пародией и фарсом»** рассмотрены ранние неаполитанские интермеццо. Вначале речь идет об «Импресарио с Канарских островов» (1724) - единственном комедийном либретто Метастазіо, музыку к которому написал Д. Сарро. Сюжет интермеццо оригинален, в его основе – прослушивание певицы перед приглашением в труппу. Либретто включает элементы острой сатиры на театральные нравы, пародии жанра серьезной оперы, которые, впрочем, в музыке Сарро не привели к каким-либо особо оригинальным решениям за исключением пародийных эпизодов. «Импресарио с Канарских островов» выпала судьба провести водораздел в истории итальянского комического интермеццо, открыв неаполитанскую фазу развития этого жанра.

Начало центрального этапа в развитии неаполитанского интермеццо связано с именем И.А. Хассе. Девяти его комическим интермеццо, написанным в Неаполе, сопутствовала необычайная популярность. Первым рассмотрено интермеццо «Ларинда и Ванезио, или Буржуа-дворянин» на либретто А. Сальви – образец прямого преобразования мольеровского сюжета («Мещанин во дворянстве»). Самые смешные положения и трюки содержатся главным образом в речитативах, что представляло для композитора немалый трудности. Хассе сосредоточился на пародии, и ее тон, избранный мастером, вызывает у слушателя улыбку, но не таков, чтобы превратить сценические типы в гротескную карикатуру. Общий характер музыки скорее лирико-комический, чем по-настоящему буффонный, комические средства лишь добавляют легкие юмористические акценты и штрихи.

Около двадцати лет отделяет произведение Хассе от ранних венецианских образцов «интеллектуального» интермеццо, но его «Буржуа-дворянин», несомненно, возник в русле именно этой разновидности жанра. Однако, сравнивая его мысленно с «Пимпиноне» Альбиниони, ясно понимаешь, что речь идет уже о совершенно новой, более зрелой стадии.

Одно из самых известных интермеццо Хассе «Дон Табарано» (1728) выглядит совершенно иначе, нежели «Ларинда и Ванезио». Оно демонстрирует широчайший диапазон комедийности, высокий драматический и музыкальный уровень, достигнуты жанром к концу 1720-х годов. Отличия во многом продиктованы либретто Б.

Саддумене, его более сочным и острым языком, действием с элементами гротеска, сценическими лацци, фарсовой трактовкой приема переодевания. Либретто Саддумене покоряет смелыми поворотами уже, казалось бы, знакомых ситуаций, своим брызжущим весельем.

Текст Саддумене предложил Хассе несколько иной ритм для развертывания музыкальной композиции, нежели в «Буржуа-дворянине». Проявляется это в увеличении роли ансамблей (три дуэта и финальная сцена), в обильном использовании остро-пародийных приемов в ариях.

Самый знаменитый образец неаполитанского интермеццо стал предметом рассмотрения в параграфе 2.5. **«„Служанка-госпожа” Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико — классическая вершина жанра»**. В нем даны разъяснения, касающиеся неправомерности обозначения этого интермеццо как оперы buffa, его оценки с позиций просветительского реализма, обоснована необходимость рассмотрения в контексте общего процесса развития музыкальной комедии, где шедевр Перголези занимает место не исходного импульса, но итога. Поставленное в 1733 году, оно обозначило одну из вершин в карьере Федерико-либреттиста, который использовал в нем многие устоявшиеся сюжетные и драматические схемы (типичный конфликт, говорящие имена персонажей, лаконичная композиция), но внес в их трактовку новые акценты, тонко прочертив оттенки эмоций и мотивы поступков, динамизировав действие, придав всем ситуациям и положениям особую отточенность и классическую завершенность.

Музыка Перголези к «Служанке-госпоже» не просто интонационно остро-выразительна, ее мелодическая пластика отражает рельефность актерских жестов, как правило, экспансивных, придающих ариям энергию и характерность возбужденной речи. Сольные номера Уберто и Серпины лишены какой-либо пародийной окраски, что усиливает их естественность, они нацелены на показ стремительной смены разнообразных эмоциональных состояний – прием новый даже в контексте быстро развивающегося жанра интермеццо. «Служанку-госпожу» можно считать комическим спектаклем, наиболее глубоко и последовательно выражающим тенденцию мольеровской характерности, решенной при этом совершенно по-новому.

Параграф 2.7. **«Поздние интермеццо и упадок жанра»** посвящен еще нескольким неаполитанским сочинениям в этом жанре. Первое из них – «Ливьетта и Траколло» (1734, либр. Т. Мариани) – обычно оценивают критически из-за его «нелепого» сюжета (Т. Крунтяева). Если Федерико можно считать самым

«цивилизованным» из неаполитанских комедийных авторов 1730-1740 годов, то Мариани, опиравшийся на эстетику комедии масок, был его полным антиподом. Сюжет «Ливьетты и Траколло» — цепь нескольких традиционных лацци (переодевание мужчину в женщину и наоборот, обман и притворство, высмеивание иностранного акцента, палочные колотушки, пародирование сцены повешения, заклинания духов), решенных в остро гротесковом ключе. В «Служанке-госпоже» Перголези показал себя выдающимся мастером в умении следовать тонким и разнообразным душевным движениям комедийных характеров; в «Ливьетте и Траколло» преобладает прием контекстной пародии и динамичные ансамбли, основанные на контрасте музыкальной речи персонажей. Интремеццо пользовалось в XVIII веке огромной популярностью, было исполнено в Париже в период «войны буффонов», что не позволяет недооценивать его значение как особой фарсовой разновидности жанра.

По своему характеру к «Ливьетта и Траколло» близко интремеццо «Цыганка», музыка которого приписывается Ринальдо да Капуа (известна только копия 1751 года). Оно также рассмотрено в этом параграфе. Это одно из немногих интремеццо, возникших во времена, когда высшая фаза в развитии жанра была уже пройдена. По сути, сочинения Хассе и Перголези представляют собой не только вершину, что уже давно и справедливо признано, но фактически и итог этого развития. Небольшие музыкальные комедии в антрактах серьезных опер еще возникали спорадически в Риме, Венеции или Флоренции. Но полнокровное течение, каким в исторической перспективе видится этап с середины 1700-х и до середины 1730-х годов, уже отошло в прошлое. Интремеццо постепенно растворялось в новых комических жанрах, пришедших ему на смену.

В **Главе 3 «Commedia per musica: начало и расцвет»** речь еще об одном комическом жанре, чье развитие протекало параллельно интремеццо — трехактная опера, постановка которой занимала весь вечер. Его становление рассмотрено в параграфе **3.1. «Появление диалектной *commedia per musica* в Неаполе и определение ее путей»**. От музыкальной комедии XVII века и оперы *buffa*, утвердившейся в 1750-е годы, неаполитанскую комедию отличало прежде всего использование местного диалекта и как следствие — локальное распространение. В полной мере о ранних образцах неаполитанской комедии судить невозможно, так как они в большинстве утеряны и сохранились только некоторые либретто. В переломный момент в 1717 г. была предпринята попытка «облагородить» спектакли, отказавшись от

диалекта и взяв за основу итальянский литературный язык. Новшество нашло отражение в опере «Триумф чести» А. Скарлатти. Ее сюжет вращается вокруг мотивов «чести», «испытаний», «добродетели», почерпнутых из испанской комедии «плаща и шпаги». Однако последующее бурное развитие жанра не пошло по этому пути. С точки зрения драматургии «тосканский» эксперимент импресарио театра Фьорентини оказался неудачным. Разные наречия продолжили звучать в *commedia per musica* вплоть до конца 1740-х годов, и на ближайшие годы в ней прочно утвердились герои из не слишком респектабельных городских слоев и, соответственно, музыкальный стиль, гораздо более близкий к народно-бытовому.

3.2. «Простонародный быт на оперной сцене» – параграф, посвященный неаполитанским комедиям Л. Винчи, в частности, его опере «Девушки на галере» («*Li Zite 'ngalera*», 1722, театр Фьорентини). Либретто Саддумене включает в себя невообразимую смесь самых разнообразных мотивов. Действие разворачивается стремительно, непрерывно переключаясь с одной сюжетной линии на другую, и неожиданные и даже ничем не оправданные его повороты воспринимаются как органическое свойство пестрого (в духе карнавала) зрелища. В «Девушках на галере» совмещаются принципы различных комедийных жанров – комедии «плаща и шпаги», комедии масок (вплоть до банальных лацци), неаполитанских трагикомедий. Это либретто весьма далеко и от образцов высокой комедии, оно проигрывает с точки зрения логичности мотивировок и единства действия, но заражает ощущением полноты и радости жизни, праздничностью и весельем.

Неаполитанская комедия имеет специфический «диалект» не только в либретто, но и в музыке. Роль комической стилистики здесь меньше, она сконцентрирована только у буффонных персонажей, а разветвленная лирическая линия в музыке выдержана в серьезном ключе - арии представляют собой выражение аффектов и количественно преобладают над комическими. Винчи не стремится отразить комические детали текста, не злоупотребляет буффонной скороговоркой. Ключевым средством комизма в «*Li Zite*» становится пародия. Еще одно важнейшее и легко узнаваемое на слух проявление локальной неаполитанской специфики - стихия южноитальянской народной песни. В опере Саддумене-Винчи музыка дает иное, отличное от венецианского прочтение комического. Она в большей степени *комплементарна* тому пестрому и веселому народно-бытовому зрелищу, которое царит на сцене, она более самостоятельна по отношению к тексту.

Параграф 3.3. Неаполитанские комедии Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико: формирование канона посвящен неаполитанским комедиям 1730-х годов, ставшим вершиной в развитии жанра. Если интермеццо в это время начинает мало-помалу сходит со сцены, то неаполитанская музыкальная комедия, напротив, постепенно завоевывает ранг одного из ведущих музыкально-театральных жанров. «Влюбленный брат» («Lo frate 'nnamorato», 1732) Перголези на либретто Федерико принес славу обоим авторам. В этой опере сформировалась классическая сюжетная схема неаполитанской комедии: молодой человек или девушка силою обстоятельств выросли у чужих людей и возвращается неузнанными в родной город. В него (или в нее) одновременно влюбляются несколько персонажей. Ситуация разрешается тем, что *persona incognita* оказывается братом, сыном, сестрой или дочерью кому-то из соискателей. Главная задача — смешать любовные интересы с элементом некоего фатального заблуждения, которое поддерживает драматическое напряжение тем, что за ним таятся скрытые угрозы либо инцеста, либо двоеженства, либо мезальянса, либо даже сексуального скандала (если имеется переодевание с целью скрыть пол).

При всех достоинствах либретто успехом опера обязана в первую очередь музыке Перголези. Правда, первоначально публика оставила без внимания и «психологизацию» характеров, и основанный на ней особый лирический. Однако именно то поэтическое, то ироничное преломление первичных жанров (сицилиана, менуэт), детализация в показе подвижных эмоциональных состояний героев, лирическое обаяние большинства арий и их мелодическая выразительность сделали «Влюбленного брата» настоящим шедевром, пережившим свою эпоху. «Влюбленный брат» Федерико и Перголези обозначил наивысшую точку в развитии неаполитанской музыкальной комедии. Изначально заложенные в этом жанре потенциалы раскрыты здесь во всей полноте, многообразии и убедительности. Несмотря на акценты в лирической сфере, общий баланс остается ненарушенным — и комедийная, и лирическая составляющие сохраняют свой вес и значение.

3.4. Нарастание влияний метастазиевской оперы *seria* — параграф, посвященный второй музыкальной комедии Перголези и Федерико «Фламинио» (1735), встреченной публикой с энтузиазмом. Сюжет «Фламинио» во многом развивается в русле, уже знакомом по «Влюбленному брату». Радикальное новшество Федерико в этом сюжете — отсутствие влюбленных стариков, игравших в прежних музыкальных

комедиях одну из ключевых ролей. В итоге родовые признаки традиционных комедийных жанров сводятся почти на нет. Видимо, поэтому «Фламинио» в динамике и остроте, живости и непринужденности действия заметно уступает «Влюбленному брату». Трудно сказать, кто был инициатором еще более радикального «облагораживания» музыкальной комедии, кому — драматургу или композитору — пришла в голову идея окончательно перенести присущие опере *seria* отношения и идеальные этические ценности в мир простого, почти народно-бытового существования. Поэтика серьезной оперы заметно повлияла на музыкальный строй «Фламинио» — как в сфере общей композиции, построенной по принципу ролевой иерархии, так и в области музыкально-языкового единства партий «благородных» и «простых» персонажей, в отсутствии элементов пародии.

К концу 1730-х годов интерес к неаполитанской продукции столь значительно возрос, что оперы с адаптированными текстами стали распространяться за пределами Неаполя. Этому посвящен параграф **3.5. «Оперы конца 1730-х и прорыв за пределы локальной традиции»**. Первой в ряду таких сочинений должна быть названа «Мнимая камеристка» («*La finta cameriera*», 1737) Г. Латиллы на либретто Федерико. Она в целом следовала уже знакомым по прежним либретто Федерико схемам: неаполитанский диалект преимущественно у слуг, стремление привить к комической опере принципы ролевой иерархии, наконец, особое внимание лирической образной сфере. Для постановки оперы в Риме были предприняты некоторые: действие было перенесено из Неаполя во Флоренцию, исчез диалект. Сюжет «Мнимой камеристки» в основном вращается в кругу уже знакомых положений с незначительными модификациями, в нем разнообразно обыгран мотив инкогнито.

В музыке «Мнимой камеристки» видны следы влияния опер Перголези. Это проявляется и в меланхолических канцонах, и ариях в духе серьезной оперы. Но в целом следуя по пути предшественника, в деталях и частностях Латилла действует как совершенно уверенный в себе мастер: смелее использует виртуозные колоратуры, меньше внимания уделяет детализированному мелодическому письму, зато больше — звукоизобразительности и неаполитанской песенной и танцевальной жанровости. Баланс комедийности и чувствительности, едва не поставленный под удар в последней перголезиевской опере, здесь вновь выравнивается. Может быть, именно поэтому «Мнимая камеристка» быстрее проложила путь к самой широкой аудитории и стала едва ли не первой общеитальянской комической оперой.

Возникшая два года спустя опера Л. Лео «Любить — значит страдать» (*Amor vuol sofferenza*, 1739) на очередное либретто Федерико продолжает линию «Камеристки», она тоже очень скоро вышла за пределы Неаполя. Значение этой знаменитой музыкальной комедии определяется в первую очередь тем, что в ней внутренние потенции жанрового направления, развиваемого Федерико, достигли максимальной зрелости, формального совершенства, отточенности и гармонии. «Любить — значит страдать» в 1742 году она была поставлена во Флоренции, в 1748-м — в Болонье, Падуе и Венеции, в 1749-м ее услышала публика Лондона. За ними последовали Виченца, Гамбург, Мюнхен, Берлин. Оперы Латиллы, Аулетты и Лео конца 1730-х годов открывают новую страницу в истории неаполитанской музыкальной комедии. Они знаменуют начало превращения локальной неаполитанской *commedea re' mmesa* в общеитальянскую оперу *buffa*.

Глава 4. Карло Гольдони и рождение оперы *buffa* открывается с обзора комической оперы в Венеции в 1730-40- гг. (параграф **4. 1. Гольдони и комическая опера в Венеции до неаполитанской «интервенции»**). Наиболее интенсивный и плодотворный этап в развитии итальянской музыкальной комедии начинается с конца 1740-х годов и протекает главным образом на севере Италии, в Венеции, откуда постепенно расширяет свое влияние на другие области северной и центральной части страны. Ключевой фигурой в этом процессе суждено было стать известнейшему итальянскому комедиографу Карло Гольдони. В его наследии важное место занимают 77 либретто, которым ни филологи, ни музыковеды пока еще не уделили должного внимания.

Уже в начальный период театральной деятельности Гольдони (1734-1743) музыкальные спектакли постоянно привлекали его внимание (ряд интермеццо, одноактная «*eroi-comico drama per musica*» под названием «Аристид», две оригинальные серьезные оперы). К карнавальному сезону 1742-43 годов он подготовил совершенно необычную полноформатную трехактную музыкальную комедию «Графинюшка» (*La contessina*), рассчитанную на исполнение драматическими актерами. Опыт неаполитанской профессиональной *commedia per musica* тогда ему еще был не знаком.

В 1748 году, вернувшись после перерыва к театральной деятельности, Гольдони представил публике *dramma giocoso per musica* «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» (*La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto*) —

переработанный вариант музыкальной комедии «Учительница» неаполитанцев Дж.Кокки и А. Паломбы, и собственную *dramma comico per musica* «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» с музыкой Винченцо Чампи и др., принятую с необычайным энтузиазмом. С этого момента вплоть до отъезда Гольдони во Францию в апреле 1762 года из-под его пера выходило по три-четыре либретто комических опер в год. Он доминировал на сценах всех венецианских театров, ставивших комические оперы.

Во втором параграфе **4. 2. Эксперименты на музыкальной сцене в 1748-1749 годы** дана характеристика разным направлениям в ранних либретто Гольдони. В либретто «Учительница в новомодном вкусе» (1747) он сохраняет основную сюжетную канву А. Паломбы, основанную на схеме интермеццо (противопоставление глуповатого хозяина и хитроумной гувернантка его взрослой дочери), но удаляет подавляющее большинство лацци. Их место занимают остроумные суждения главной героини о нравах, обычаях, поведении, мировом устройстве и пр. Если у Паломбы представлена комедия ситуаций, то у Гольдони она заметно трансформируется в сторону сатирической комедии. В круг типовых персонажей, увлеченных устройством своих частных житейских проблем, он помещает сильный характер резонера с острым и холодным взглядом, способного судить о мотивах действий отдельных людей и, в целом, об общественных нравах с позиций здравого смысла.

Другой образный и драматургический строй демонстрирует опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасено». Источник сюжета – популярный роман-карнавалеска Дж.Ч. Кроче. Гольдони воспользовался противопоставлением простого патриархального крестьянского мира семьи Бертольдо и придворного общества. «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» стал первым целиком самостоятельным опытом создания венецианскими авторами в конце 1740-х годов полноформатной музыкальной комедии, которая лишь с виду напоминала ту, что пришла с юга. Либретто Гольдони — не лирико-бытовая драма, дополненная комическими персонажами, как это было у Федерико, не бытовая комедия со сценическими трюками, близкая комедии масок, как «Учительница» Паломбы, а комедия в фарсовом духе. При этом в ней нет ни откровенного гротеска, ни пародии, ни карикатуры. Преобладающий здесь источник смеха — юмор, а характер образности близок карнавалному. Таким образом, «Учительница» Гольдони демонстрирует движение в сторону «комедии характеров», а «Бертольдо, Бертольдино и Какасено», напротив, в сторону праздничного,

карнавального по духу спектакля. Эта вторая линия продолжена в либретто «Сказки о трех горбунах» (*La favola de' tre gobbi*, муз. В. Чампи, 1749).

Эксперимент по внедрению характера в карнавально-дивертисментную фабулу дан в либретто «Аркадия на Бренте» (1749, с муз. Б. Галуппи). Литературные первоисточники – сборнике шуток, шарад и новелл («Аркадия на Бренте, или Изгнанная меланхолия» Дж.Сагрето), а также пьеса самого Гольдони «Момоло на Бренте» (1739). От первого в либретто пришел дух карнавальной игры, из второго – образ главного героя, обладающий чертами типичного гольдониевского характера. Однако в опере нет конфликта, столкновения интересов, как в ранней пьесе. Действие разворачивается как цепь забавных ситуаций между персонажами шуточной академии, собравшейся в дачном домике мессера Фабрицио на Бренте. Главный же герой, разорившийся симпатичный недотепа, обрисован с реалистической наблюдательностью и стоит в этой карнавализированной игре особняком.

Следующее экспериментальное либретто — «Нерадивый» (*Il negligente, dramma comico per musica*, 1749), стало едва ли не самой радикальной попыткой приблизиться к образному строю литературных комедий Гольдони. Оно наиболее далеко среди ранних либретто отходит от карнавального, празднично-дивертисментного духа. Но «бытовое» наклонение в опере не получило у венецианцев отклика. Комедия «Мнимый князь» (*Il finto principe, dramma comico per musica*, 1749) со своим запутанным сюжетом, напротив, демонстрирует отклонение в сторону мотивов и приемов, типичных для «испанизированной» комедии «плаща и шпаги», что тоже не пришлось публике по вкусу. В последующие полтора года Гольдони отдал решительное предпочтение сюжетам, где интрига разворачивается на празднично-приподнятом карнавальном фоне, чему посвящен следующий параграф **4. 3. Опера buffa как карнавальное зрелище.**

В карнавальный и весенний ярмарочный сезоны 1750 г. Гольдони сотрудничал с театром Сан Моизе (оперы «Лунный мир», «Архифанфан — король безумцев» и «Страна Куккания»), в карнавал 1751 г. с Сан Кассиано («Мир наизнанку, или Правление женщин», «Маскарад» и «Отмщенные женщины»). Во всех перечисленных, за исключением последней, карнавализованное зрелище становится определяющим.

Наиболее последовательно это направление заявлено в «Архифанфане, короле безумцев» (*dramma comico per musica*). Действие разворачивается в фантастическом городе безумцев, в котором желают поселиться шесть новых граждан, каждый со своей

манией. Калейдоскоп комических ситуаций возникает из столкновений персонажей, чьи жизненные воззрения противоположны друг другу. Действие «Страны Куккании» (*commedia per musica*) менее калейдоскопично и разворачивается в более событийно последовательном русле, хотя и здесь речь идет о фантастической стране лентяев — сказочной Куккании, где среди кисельных берегов текут молочные реки. Двое героев — жених и невеста — попадают туда случайно, пережив кораблекрушение, и все действие выстраивается как обряд их посвящения в граждан новой страны, для чего они должны отказаться от старых обычаев и норм морали.

Наиболее ярким сочинением этого направления стала опера (*dramma bernesco per musica*) «Мир наизнанку или Правление женщин». Действие в ней также разворачивается на вымышленном «острове антиподов», где правят женщины, а мужчины находятся в рабстве. Какие-либо традиционные комедийные мотивы в этом либретто, практически, отсутствуют. По внутренней сути либретто Гольдони корреспондирует с комедиями Аристофана, где в основу положены некие фантастические обстоятельства, ставящие все отношения и поступки персонажей в необычный контекст, заставляющий их играть совершенно новыми смыслами. Тема государственного правления и борьбы за власть, заявленная в «Мире наизнанку», принадлежит сфере «высоких жанров», но Гольдони раскрывает ее в травестийной форме, когда носителями героических доблестей и идеалов выступают женщины, а мужчины, напротив, представляют мир галантных привязанностей и «любовного рабства». Поданный в подобном ракурсе, сюжет приобретает острый пародийный смысл.

В целом в гольдониевской либреттистике 1750-51 гг. самым удачным и развернутым в будущее оказалось сочинение, в котором карнавальная стихия все же не властвовала полностью, но умело совмещена с традиционной комедийной интригой. Это *dramma giocoso* «Лунный мир» (*Il mondo della luna*, 1750). В основу сюжета положен тривиальный обман упрямого, но наивно доверчивого старика и увод из-под его носа девушек-невест. Но Гольдони придал этому сюжету индивидуальные черты, включив в действие квази-фантастические мотивы. В «Мире луны» возникают переключки и с комедиями Мольера («Мещанин во дворянстве»), и с фантазмагорическим романом Сирано де Бержерака «Иной свет. Комическая история государств и империй Луны» (1650). При явных следах откровенного фарса, в сюжетной идее Гольдони заключен определенный и весьма актуальный для его эпохи

подтекст. Доверчивость и наивность главного героя — не просто особенность его странного характера. Его разум легко сдается во власть воображения и готов воспринимать реальность в искривленном свете. Здесь акцентируется одна из центральных идей просветительской мысли: большинство недостатков мироустройства и человеческого общества имеют в своей основе заблуждения ума — либо его неспособность избавиться от веками укоренившихся предрассудков, либо подвластность всяким воображаемым фантомам, возникающая от неумения рассмотреть окружающие явления в свете ясной и последовательной критики.

Суть первого периода гольдониевского творчества в сфере комической оперной либреттистики составляет экспериментальный поиск драматической и зрелищной форм, которые бы с наибольшей естественностью приспособили комическое действие к условиям музыкального спектакля. Его общую формулу можно определить как не вполне убедительные попытки перенести в оперу принципы «правдоподобного» литературного комического театра и отход от них в сторону условного празднично-карнавализованного зрелища. В своих драматических пьесах Гольдони представляется более реалистичным, хотя одновременно и более предвзятым, скованным дидактическими и идеологическими задачами. В либретто же он более раскован, «фантастичен», но при этом его видение оказывается более широким и точнее отображающим действительность, т.е. по сути — более реалистичным.

Одна из причин различий между зрелищным и образным строем литературных и музыкальных комедий коренится в статусе и в особом характере музыкальной комедии, которая пользовалась популярностью, но не имела еще устойчивой традиции, что давало либреттисту большую свободу. Другая заключалась в особой проблемности гольдониевского реализма, несущего в себе большую долю «идеализации», что особенно ярко проявлялось в его драматических пьесах. В музыкальном театре она не ощущается столь остро, так как музыка сама по себе, без какого-либо усилия со стороны автора идеализирует сценические образы. И эта идеализация направлена не на рациональное упорядочение, постижимость, объяснение пёстрой реальности, а уводит в сторону артификации, искусной условности, внушаемой гармонии.

Зрелищно-сценические и сюжетные решения Гольдони были совершенно новыми и неожиданными для музыкального искусства его эпохи. В параграфе **4. 4. Музыкальная драматургия опер buffa на ранние либретто Гольдони** рассматривается, как они способствовали его чрезвычайно интенсивной эволюции.

Партитура «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», сохранившаяся в моденской библиотеке Эстензе, частично представляет собой оригинальный экземпляр, использованный первоначально при постановке в венецианском Сан Моизе. Она может считаться пастиччо с большой долей участия Чампи. Сюжетное решение «Бертольдо» таково, что в его музыкальной драматургии существенное значение должно было иметь контрастное сопоставление музыкальной стилистики, присущей партиям персонажей из придворного круга и крестьян. Однако партии короля и придворных в основном не сохранились. Зато по партиям крестьян можно судить о том, как композиторы откликнулись на образные задачи, намеченные в либретто Гольдони. Исключая одну небольшую куплетную канцону, стилизованную под народную песню, все остальные арии по форме не имеют никакой «простонародной» специфики. Отличительные признаки проявляются в сфере музыкального тематизма, тяготеющего к первичным жанрам, в вокальной мелодике, подчеркивающей характеристические детали текста, вплоть до переинтонирования важных фраз (мастерство такой тематической работы выдает манеру не Чампи, а кого-то из композиторов уровня Галуппи). Следует отметить новую роль ансамблей в конце актов (трио и квартета). Им еще далеко до полноценных заключительных финалов, но они стоят в начале прямого пути к этой форме.

Сюжет и образный строй «Аркадии на Бренте» совершенно иной и, соответственно, поставил перед Б. Галуппи другие задачи. Насколько оригинально в сопоставлении с классическими схемами комедии его драматургическое решение с почти полным отсутствием элемента интриги, настолько удобным и привычным можно считать его для музыки. Музыкально-сценический дивертисмент в те времена был уже хорошо освоенным жанром, также как и пастораль, черты которой ощущаются в либретто. По сравнению с классическими образцами комической оперы более позднего периода, в этом сочинении Галуппи ощущаются следы композиционной незрелости (решительное преобладание арий *da capo*, малое количество ансамблей), что, однако, совпадает со статикой либретто и не снижает качество сочинения. Между сольными номерами имеется тонкая дифференциация, отличающая «Аркадию на Бренте» от оперы *seria*. Арии образуют группы в зависимости от типов действующих лиц и их места в сюжете: комически-карикатурные, характерные, лирическо-галантные. Привычные по поэтике и стилистике разновидности приобретают у Галуппи новые черты. Так, пасторальные сольные номера утрачивают налет условности, приобретая полнокровность, теплоту «благодарственной песни», настоящего гимна взаимному

единению человека и природы. Арии главного «характера» интонационно тонко очерчены и включают рельефные контрасты между темами, ранее не знакомые комической опере.

Примером того, как музыкально решалось либретто карнавализованного направления служит опера buffa Галуппи «Мир наизнанку, или Правление женщин». Внешне здесь многое напоминает скорее серьезную оперу. Поскольку главные героини имеют условный характер, олицетворяя разные стороны женской натуры, арии в их партиях уместно реализуют принцип *chiaroscuro*, т. е. мягкого контрастного оттенения, типичный для оперы seria. Образы мужчин поданы в пародийном ключе. Ряд номеров II акта представляют собой новый для комической оперы тип арий-суждений. У Гольдони они носят прокламационный характер, заключают в себе некую идеологию, провоцирующую к принципиальному обсуждению и спору. Музыкально арии такого наклонения специально не выделяются, но музыка расставляет здесь выразительные акценты, придает сольным высказываниям масштабность. Хотя музыка в «Мире наизнанку» остается в границах известных и уже опробованных средств, однако, воспользовавшись отточенными и монументальными формулами серьезного жанра, композитор смог придать идеям либретто значительную весомость.

Либретто «Лунного мира» представляло синтез основных тенденций, намеченных и опробованных Гольдони, то же можно сказать и о музыке в этой опере. Изображение на сцене мистификации («лунный мир») не в кратком, а в длительном эпизоде (практически, два акта), ставило перед композитором сложные задачи. Галуппи задумал музыку как специальный звуковой фон, обеспечивающий сценическому декору необходимую атмосферу. Пение соловьев, шелест деревьев и журчание ручейков из ремарок Гольдони вызвали к жизни целую серию *sinfonie piccole*, прослаивающих начальные сцены второго акта.

В сфере вокально-сценической «Лунный мир» также содержит целый ряд новшеств, продвинувших буффонный жанр вперед. Они сконцентрированы в женских образах. Основное завоевание Галуппи – появление музыкально-стилистических средств для воплощения гольдониевского «смешанного характера» (одна из лирических героинь), типа волевых и предприимчивых женщин, сочетающего возвышенные и комедийные черты. В музыке это проявляется в соединении разнообразных по своим жанровым истокам интонаций в единый комплекс. Кроме того, в партии служанки целенаправленно показано развитие образа (от простолюдинки до

императрицы «лунного» мира). Новшества в «Лунном мире» проявляются и в ансамблях (три дуэта и два квартета). Наиболее интересен квартет I акта, продолживший линию на формирование буффонных финалов как особой оперной формы. Он тесно сопряжен с действием, и во время его звучания разыгрывается не одна сценка, но происходит смена ситуаций.

С появлением гольдониевских либретто в развитии итальянской комической оперы открылась новая стадия. Ко времени появления сочинений Гольдони музыкальная комедия прошла уже внушительный путь в нескольких жанровых разновидностях и выработала довольно широкий круг собственных музыкальных приемов. Все они также активно используются и в музыке на его тексты. И все же Гольдони уже на ранней стадии поставил перед музыкантами ряд новых образных и композиционных задач. Наряду с обостренной, карикатурной по сути стилистикой, с элементами пародирования, выработанными прежде всего в жанре интермеццо, он стал интенсивно развивать сферу «полухарактерного», требовавшую гораздо большей детализации, гибкой динамики и тонкости градаций в отображении эмоциональных движений. Тематические процессы в сольных номерах такого профиля стали заметно интенсивней. Гольдони существенно расширил тематический круг ариозных текстов, некоторые из них настолько ярко представляли характерные идеи эпохи, что приобретали вид топосов, укоренившихся в жанре на многие годы, и для их воплощения начал формироваться особый музыкальный язык. Наконец, Гольдони уделял подчеркнутое внимание компоновке финальных сцен актов. Эти эксперименты вызвали к жизни новую музыкально-драматическую форму буффонных ансамблевых финалов, ставших необходимой составляющей комической оперы.

Глава 5. Жанровая палитра гольдониевских опер 1750-х годов посвящена рассмотрению следующего этапа в развитии гольдониевской либреттистики, приведшего к высшим достижениям буффонной оперы. В начальном параграфе **«Граф Карамелла» — комедия интриги на сословно-иерархическом фоне»** (1751) речь о переломной опере в карьере Гольдони и Галуппи, ознаменовавшей их сотрудничество с новым театром Сан Самуэля. В отличие от предшествующих опытов Гольдони в этом либретто нет места для каких бы то ни было условно-аллегорических мотиваций, карнавальных ритуалов, а присутствует напряженная, едва ли не детективная интрига, прочерченная в русле жестко взаимосвязанных причин и следствий. В центре истории — некий призрак, неожиданным образом объявившийся в

старинном замке. Мистификатора после цепи разнообразных ситуаций разоблачает муж хозяйки замка, считавшийся погибшим на войне. Общая планировка сюжетных линий и трактовка образов основных героев восходят к комедии Дж. Аддисона «Барабанщик, или Дом с привидением». Комедийные сцены, введенные Гольдони в сюжет (неразбериха в темной комнате, сцена с духом умершего графа и пр.), отличаются яркостью и драматической изобретательностью, демонстрируя направление, в котором комедиограф трансформировал пьесу Аддисона. Он «привил» основные сюжетные линии на древо традиционного итальянского театра с легко узнаваемыми контурами старинной латинской комедии и сильно активизировал событийный компонент. Рассматривая «Графа Карамелла» в контексте современной ему стадии в развитии буффонной оперы, приходишь к выводу, что и этому либретто присущ характерный для Гольдони дух театрального эксперимента.

Особенности драматического решения потребовали от Б. Галуппи видоизменений и в музыкальной сфере. В партиях благородных персонажей он уходит от стандартных решений, наделяя арии большей характерностью, связанной с конкретной сценической ситуацией. Буффонные партии, несмотря на народно-жанровые истоки тематизма, напротив, приобретают больший размах и вес, сравнимый с сольными номерами серьезных персонажей.

Форма и тематика, обнаруженные Гольдони в «Графе Карамелла», оказались на редкость удачными, и в дальнейшем он не раз варьировал их. Примерами могут служить *drammi giocosi per musica* Галуппи «Свадьба» (1755, Болонья) и «Чертовка» (*La diavolessa*, 1755, Венеция). Следы влияний протягиваются и далее, и отчетливо видны в знаменитой «Чеккине, или Доброй дочке», а много лет спустя в пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро» и опере Моцарта и Да Понте на этот сюжет.

Другой тип либретто и его музыкальное воплощение рассмотрен в параграфе **5.2. «Пасторальная музыкальная комедия — модификации жанра в новую эпоху».** Действие *dramma giocoso per musica* «Рыбачки» (1752, муз. Ф. Бертони) разворачивается в небольшой рыбацкой деревне и имеет черты пасторали. Воскрешая пасторальные мотивы, Гольдони вновь предпринял неожиданный ход. Конечно, следы пасторального жанра были ощутимы и в некоторых предшествующих операх, но только в «Рыбачках» они составляют главную жанровую основу — при том, однако, что рыбаки и рыбачки здесь теряют аркадский колорит и живо представляют свое сословие. Комедийный элемент Гольдони вводит при помощи мотивов «узнавания», «мнимого

соперничества» и «переодевания». Музыка Ф. Бертони отличает хорошая профессиональная выучка, хотя и ощущается недостаток ярких решений. Традиционные церемонно-галантные мотивы поданы со вкусом; моменты воодушевления звучат у него чуть холоднее и немного отвлеченно. В языке в целом чувствуется легкая архаика, голосоведение в генерал-басовой манере выглядит старомодным на фоне более широкого гармонического дыхания у его современников.

Но в целом эксперимент с пасторальной комедией «Рыбачки» оказался очень удачным. С этого момента пасторальный топос становится не менее важным основанием для гольдониевской либреттистики, нежели карнавальность. Он воплощен и в *dramma giocoso per musica* Дж. Скарлатти «Чудеса матери природы» (*I portentosi effetti della madre natura*, 1752), созданной на сильно переработанный сюжет знаменитой драмы П. Кальдерона «Жизнь есть сон». Гольдони преобразовал мрачную и полную символических экзистенциальных смыслов барочную драму в довольно легкую, игровую пасторальную комедию, проникнутую простыми и «здравыми» идеями просветительской эпохи. Он воспользовался центральной сюжетной линией узника, пожизненно заточенного в темнице и по воле случая обретшего свободу и вернувшего себе трон. Гольдони так организует действие, что этот характерный для династической драмы сюжет теряет свою остроту и жанровую определенность. Поскольку путь пленника в королевские чертоги ведет из пастушеского окружения и осуществляется традиционный для комического действия способ «узнавания» тайны собственного происхождения, возникает жанровый микст пасторали и комедии, поддержанный и музыкальными решениями Скарлатти.

Пасторальная комедия как одна из ключевых жанровых форм сохранится в музыкальном театре Гольдони весьма надолго. В качестве одного из ярких поздних примеров можно привести оперу Дж. Сколари «Сыроварня» (*La Cascina*, 1756).

В параграфе **5.3. От пасторальной комедии к “опере характера” в “Сельском философе”**» внимание уделено одному из наиболее известных сочинений Гольдони и Галуппи — *dramma giocoso* «Сельский философ» (1754). В ней также присутствуют элементы пасторали, сочетающиеся с мотивами классической латинской комедии. Любовные перипетии, столкновение интересов стариков и молодежи, помощь хитрой служанки – все это уже издавна встречалось в комических либретто. К этим мотивам добавлено воспевание преимуществ сельской жизни и критика городской, появляется новый для комедии образ «сельского мудреца». Главный герой представляет собой

один из самых удачных и безоговорочно принятых публикой гольдониевских «характеров», воплощенных в рамках не литературной, а музыкальной комедии. Принцип, примененный Гольдони при построении образа Нардо, заявлен в заглавии либретто: «Сельский философ». В сознании человека XVIII столетия это словосочетание выглядело провокационным. Характер гольдониевского Нардо возникает из сопряжения противоречивых черт — типовой (крестьянин) и индивидуальной (философ).

Музыка к опере, сочиненная Б. Галуппи, в высшей степени соответствует статусу классического образца оперы *buffa* 1750-х годов и принадлежит к вершинам в его творческом наследии. Пасторальный топос не только остается идеализирующей сферой, но приобретает в партии Нардо сюжетное наклонение. Умеренный и взвешенный тон его арий (призванный подчеркнуть «философскую» грань его образа) в музыкальном плане представлял очень сложную задачу: музыкальный язык мало предрасположен к воплощению эмоционально нейтральных рациональных словесных построений. Оставаясь в границах весьма умеренных выразительных средств, Галуппи нашел способы добиться ясных и отчетливых контрастов, придавших рельефную выпуклость заключенным в текстах смыслам. Буффонная стилистика представлена в партиях комедийных персонажей – в особенности гибко в образе «старика» Дона Тритемио. Новшествами отмечены также буффонные финалы, прежде всего, финал II акта, где меняются и сценическая ситуация, и количество действующих лиц, что решено в контрастных по динамике и темпу эпизодах. «Сельского философа» отличает прекрасное равновесие между гармоничной идеализацией, тонко выписанными характеристическими деталями и легкими пародийными моментами, но не карикатурными, а добродушно юмористическими. Эта опера стала важной вехой в развитии итальянской музыкальной комедии.

Завершает основное содержание диссертации параграф **5. 4. Поздние оперы: тенденции синтеза и поворот к “сентиментальной комедии”**». В либретто знаменитой «Чеккины, или Доброй дочери» (1756) нашли выражение некоторые совершенно оригинальные идеи, занявшие важное место в культуре эпохи Просвещения и определившие дальнейшее развитие комической оперы. Источником послужил роман С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), использованный также в драматической пьесе Гольдони «Памела в девушках». Сюжет разворачивается вокруг любовных взаимоотношений, осложненных социальным

неравенством. Мотив служанки, претендующей на то, чтобы стать госпожой — кажется совершенно традиционным, но здесь он трактован в необычном ключе: он вызывает непримиримы гонения со стороны окружения героини. Их периодическое обострение составляет главное содержание сюжета, который сводится к тому, как бедная садовница, не теряя достоинства, сносит жестокие удары и несправедливые наветы и упреки. В центре оказывается замечательный *mezzo-charattere* Чеккины, способный из мира идиллии воспарить к высотам наивно-трогательной патетики. Тем самым действие заметно утрачивает комический строй и склоняется в сторону мелодраматизма.

Настоящее признание либретто Гольдони принесла музыка, сочиненная Никколо Пиччинни для римского спектакля 1760 г. Главной заслугой Пиччинни считают новый, совершенно особый музыкальный язык – интонационный строй, призванный воплотить движения чувств и необычные черты сентиментальных образов. Однако это новаторство ставится под сомнение, поскольку чувствительность была также основополагающей чертой персонажей неаполитанской *commedia in musica* уже в 1730-40 гг. Разница в том, что чувствительность у главной героини «Доброй дочери» становится проблемой, поскольку никак не соответствует ее статусу безродного найденьша и скромной служанки-садовницы. Роскошь жить, повинувшись велениям сердца, – это привилегия, которой в представлениях XVIII века достойны обеспеченные и благородные персонажи. В случае же с Чеккиной она превращается в несостоятельную претензию, вызов, брошенный окружающему обществу. Так право на чувство вырастает в центральную коллизию, основу драматического конфликта. Музыка Пиччинни смогла подхватить и наполнить живым током эти конфликтные столкновения чувств, жизненных позиций и образов. Не уступают по своей выразительности и буффонные приемы в ариях комедийных персонажей, и тщательно проработанная сфера «полухарактерной» музыкальной стилистики, балансирующей между средствами, воплощающими серьезную лирику и жанрово-бытовую характерность. Еще одна особенность «Доброй дочери» отмечена в большинстве работ – развернутые ансамблевые финалы в первом и втором актах, многосекционные музыкальные построения, объединяющие краткие разделы в различных темпах и с разной метрической пульсацией, с последовательно нарастающим количеством действующих лиц.

«Добрую дочку» Гольдони и Пиччинни принято считать началом и одновременно вершиной сентиментализма в том виде, в каком это художественное направление

получило воплощение в оперном жанре. Однако, оценивая в целом ее образный строй, стоит заметить, что ее эмоциональная сторона далеко не исчерпывается одной лишь линией «новой чувствительности». Эта линия тщательно уравновешена и бытовыми эпизодами, и драматическими моментами соперничества, и, наконец, яркими и колоритными комическими сценами.

В 1750-е гг. комические оперы на тексты Гольдони одним своим суммарным весом произвели переворот, так что исследователи сегодня ставят вопрос о специальном «гольдониевском типе либретто»⁵ и отводят Гольдони ключевую роль в формировании жанра оперы *buffa*, сопоставимую с ролью П. Метастазियो по отношению к опере *seria*. При сохранении некоторых линий преемственности, в наследии Гольдони гораздо более бросается в глаза то новое, что он внес в облик жанра.

Первой, наиболее очевидной чертой был невероятно расширившийся круг тематики и стилистики его музыкальных комедий. Другой отличительной особенностью можно считать отчетливо заметную идейную заостренность тематической подачи в его либретто. Стоит упомянуть еще и об удивительном качестве музыкальности, заметно отличающим гольдониевские либретто от предшественников. В первую очередь это касается ясного понимания комедиографом того, какое место должна занять музыка в выявлении действенной стороны сюжета и сценических положений. Догольдониевская комическая опера лишь спорадически ставила перед музыкой задачи сопровождения сценического действия, очень редко используя ансамбли, и продолжала вслед за оперой *seria* опираться главным образом на арии. Гольдони предпринял радикальные изменения в драматической структуре либретто, выделив в виде устойчивых ансамблевых зон финальные сцены актов, также начальную интродукцию. В дальнейшем опера *buffa* продолжила развитие по путям, намеченным главным образом К. Гольдони. Одним из доказательств этого может служить популярность многих его пьес, продолжавших привлекать импресарио и композиторов несколько десятков лет после их создания. Музыкальная структура оперы также интенсивно развивала заложенные Гольдони тенденции, и в сочинениях П.А. Гульельми, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, наконец, В.А. Моцарта ансамблевая сторона в полной мере раскрыла заложенный в ней потенциал. Все это обеспечило новый взлет буффонной оперы с середины 1770-х по конец 1780-х гг.

⁵ См. раздел *Opera buffa* (автор Silke Leopold) в кн.: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (hrgeb. von C. Dahlhaus). Laaber: Laaber-Verlag, 1985. S. 158-160, а также главу *Goldonian Opera buffa in Vienna before Salieri* в кн.: Rice J.A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago Univ. Press, 1998. P. 61-62.

В **Заключении** подведены итоги исследования и намечены его перспективы.

Итальянская музыкальная комедия занимает особое место в музыкальной, и шире, художественной культуре Западной Европы. Нигде и никогда музыкальный комедийный жанр не оставлял столь обильного, масштабного и разнообразного наследия, как это случилось в Италии в период со второй половины XVII и до начала XIX столетий. Французская комическая опера, до некоторой степени сопоставимая с ней, появилась только во второй половине XVIII века, восприняв от итальянской множество импульсов. И все же ни она, ни возникшие тогда же немецкий зингшпиль и чуть ранее английская балладная опера, ни испанская сарсуэла или русская комическая опера не достигли уровня итальянской ни по разнообразию форм, ни по широте, остроте и глубине тематики, ни по композиционной зрелости и совершенству формы, ни, наконец, с точки зрения популярности и распространения не только в своей стране, но и по всей Европе.

Истинное значение и масштаб завоеваний итальянской комической оперы выявляются именно тогда, когда от отдельных, разрозненных, несвязанных друг с другом произведений переходим к рассмотрению ее как единой, внутренне взаимосвязанной и развивающейся широким руслом традиции, как весомой части итальянского театра в целом. Именно такую задачу мы ставили перед собой, принимаясь за эту работу.

На основании анализа значительного числа отобранных памятников мы пришли к следующим выводам.

1. Итальянская комическая опера как определенный, внутренне цельный и автономный музыкально-театральный жанр сложилась ко второй половине XVII века и в дальнейшем развивалась на протяжении полутора столетий в виде нескольких последовательно сменявших друг друга исторических жанровых форм. Ранняя музыкальная комедия, расцветшая главным образом в частных театрах аристократии в 1670-80-е гг., уступила место публичным зрелищам в виде комических интермеццо и локальных диалектных комедий в первой половине XVIII века, после чего на волне усиливающегося межрегионального интереса и на базе кипучей венецианской театральной жизни сложился общеитальянский тип оперы *buffa*.

2. По мере развития итальянская комическая опера объединяла в себе множество генетических истоков, в ней смешивалось несколько различных комедийных традиций. Первоначально наиболее важными были литературная *commedia erudita* и театрально-

зрелищная *commedia dell'arte*, чьи определяющие влияния отчетливо различимы в ранних флорентийских и римских комических операх. Позднее возрос вес маньеристической пасторали и испанской «комедии плаща и шпаги». Для первой половины XVIII века принципиально значимыми стали образные и тематические параллели с мольеровской комедий. Гольдони в своих комических либретто предпринял масштабный синтез большинства предшествовавших ему жанровых форм и разновидностей.

3. Итальянская комическая опера XVII – XVIII веков обладает внутренним единством, обеспеченным последовательным развитием единой музыкально-театральной традиции. В то же время ее исторические жанровые формы развивались независимо, следуя своим собственным законам. Ранняя комедия, интермеццо и диалектная комедия не только устремлены в исторической перспективе к опере *buffa*, но имеют свое собственное лицо, свой комплекс сюжетно-тематических и образных средств, свою индивидуальную эволюционную логику, в рамках которой достигается зрелость этих форм и во всей полноте выявляются особенности их специфической поэтики.

4. Итальянская музыкальная комедия XVII – XVIII веков не ограничивается лишь кругом чисто музыкальных явлений. Она тесно соприкасается и взаимодействует с театральной практикой своего времени и сложилась в самостоятельный институт театральной индустрии с собственной специальной инфраструктурой, в рамках которой возникла свободная профессия импресарио комической оперной труппы и вполне четко выраженные, стандартизированные формы построения такой труппы, сложился обширный рынок певцов комического профиля, отобранные практикой способы ведения театрального бизнеса, шла интенсивная конкурентная борьба. И в области тематической она активно осваивает и взаимодействует с новейшими течениями в литературе, драматургии, поднимает актуальные нравственные, социальные, философские и художественно-эстетические вопросы своего времени. Общий характер итальянской культуры пред-просветительской и просветительской эпох выявлен в наибольшей степени именно оперой — в том числе и в особенности комической.

5. Комический оперный жанр формировался в Италии в годы, когда музыкальное искусство переживало период интенсивных преобразований и становления. Корни же литературной и театрально-драматической комедийных традиций уходили значительно глубже в историю, поэтому инициативная роль в возникновении как отдельных

сочинений, так и направлений и тенденций, да и самих жанровых форм принадлежала в первую очередь литераторам и драматургам.

6. Музыкальные выразительные средства поначалу были почти целиком восприняты комическим жанром из большой героико-авантюрной барочной оперы венецианского образца. Однако уже в комедиях конца XVII века интенсивно формируются свои собственные элементы музыкальной поэтики. Кантилена народно-бытовых и придворных канцонетт противостоит патетической речитативной декламации, утрированно возвышенные чувства пародируются, равно как и причудливые и фантастические сценические картины. Интермеццо первой половины XVIII века, перенимая из венецианской героической оперы масштабные композиционные структуры, также с успехом пародирует ее стиль, вырабатывает свой музыкальный язык. Неаполитанская диалектная *commedia per musica* ассимилирует многие черты метастазиевской оперы *seria*, насыщая при этом ее стилистику теплотой более земной и натуральной лирической экспрессии. Опера *buffa* гольдониевского периода включается в поиск динамичных, отвечающих стремительному комедийному ритму композиционных форм, интенсифицируя тематическое развитие и сокращая длительность сольных номеров, а также повышая принципиальную роль ансамблей.

Перспективы дальнейшего исследования темы видятся в расширении рамок, продиктованных ограничением материала. Другим перспективным ходом можно считать перемену ее методологического ракурса с историческую систематику на структурную типологию, произведя общую классификацию тематических областей, сюжетов, разновидностей образов и их построения, — всего того, что более строго соответствует области *теоретической поэтики*.

Обширную и плодотворную сферу представляет изучение итальянской комической оперы во взаимодействии и взаимовлияниях с другими национальными формами музыкальных комедий. Что касается более узких, вплоть до источниковедческих ракурсов в исследовании итальянской комической оперы, то здесь остается очень широкий простор и поле для деятельности. Обширнейший рукописный материал партитур и старопечатные издания либретто все еще остаются в своем большинстве мало изученными и до сих пор не введены в научный оборот. И этот материал, несомненно, таит в себе еще множество самых разнообразных открытий.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в журналах, рекомендованных в перечне ведущих периодических изданий ВАК при Минобрнауки России

1. **Луцкер, П.В.** Il mondo della luna К. Гольдони и Б. Галуппи : новый мир комической оперы / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2014. – № 2. – С. 19-25. – 0,75 п. л.
2. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Commedia in musica «Девушки на галере» Л. Винчи – Б. Саддумене : неизвестный шедевр забытого жанра / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Музыка и время. – 2014. – № 4. – С. 68–71. – 0,5 п.л., авторская доля 0,25 п.л.
3. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Аутентичность или систематика : о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Музыка и время. – 2013. – № 9. – С. 8–11. – 0,5 п.л., авторская доля 0,25 п.л.
4. **Луцкер, П.В.** «Аркадия на Бренте» Б. Галуппи и К. Гольдони : начало венецианской оперы-буффа / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2012 – № 1-2. – С. 10-16. – 0,75 п.л.
5. **Луцкер, П.В.** Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» / П.В. Луцкер // Вопросы театра. – 2014. – № 3-4. – С. 231-243. – 1 п.л.
6. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Два облика итальянских интермеццо / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 68–71. – 0,5 п.л., авторская доля 0,25 п.л.
7. **Луцкер, П.В.** Итальянская комическая опера и ее место в западноевропейской театральной традиции / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2015. – № 4. – С. 1-8 – 0,84 п.л.
8. **Луцкер, П.В.** Карьера Гольдони – оперного либреттиста / П.В. Луцкер // Искусствознание. – 2012. – Вып. 1-2. – С. 410-422. – 0,6 п.л.
9. **Луцкер, П.В.** К истокам венецианской оперы-буффа: «La maestra» А. Паломбы и «La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto» К. Гольдони / П.В. Луцкер // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – Вып. 2. – С. 68-82. – 1,25 п.л.
10. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Новые тенденции в моцартоведении / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 2006. – № 1-2. – С. 2-5. – 0,5 п.л., авторская доля 0,25 п.л.
11. **Луцкер, П.В.** «Он вечно тот же, вечно новый» – на пути к Россини / П.В. Луцкер // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 144-150. – 1 п.л.
12. **Луцкер, П.В.** «Опекун Тресполо» А. Страделлы : у истоков итальянской музыкальной комедии / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2014. – № 2. – С. 6-12. – 0,84 п.л.
13. **Луцкер, П.В.** Опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» : проблема авторства / П.В. Луцкер // Музыковедение. – 2015. – № 2. – С. 27-35. – 0,84 п.л.
14. **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. – 1 п.л.
15. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 2015. – № 2. – С. 21-25. – 0,62 п.л., авторская доля 0,31 п.л.

16. **Луцкер, П.В.** «Танча» Я. Мелани и Дж.А. Монильи : первый флорентийский опыт комической оперы / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2013. – № 2. – С. 12-21. – 1,25 п.л.

Монографии

17. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Итальянская опера XVIII в. Ч. I. Под знаком Аркадии / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко – М. : [Гос. институт искусствознания], 1998. – 438 с. ISBN – 5-87334-030-7 – 27,5 п.л., авторская доля 13,75 п.л.

18. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Итальянская опера XVIII в. Ч. II. Эпоха Метастазии / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко – М. : Классика-XXI, 2004. – 768 с. ISBN – 5-89817-102-9 – 48 п.л., авторская доля 24 п.л.

19. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** Моцарт и его время / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с. – ISBN - 978-5-89817-261-9 – 50 п.л., авторская доля 25 п.л.

20. **Луцкер, П.В.** Музыка Италии / П.В. Луцкер // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 19 века – в 3 томах. Т. 2. СПб. : Изд. Дмитрий Буланин, 2002. С. 308-386. – 9,75 п.л.

Научные материалы, опубликованные в других изданиях

21. **Луцкер, П.В.** Così fan tutte и проблемы позднего стиля В.А. Моцарта / П.В. Луцкер // Моцарт: проблемы стиля. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 135. Отв. ред. И.П. Сусидко, Л.Л. Гервер – М., 1996. – С. 28-42. – 1 п.л.

22. **Луцкер, П.В.** Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме «характера» в «Свадьбе Фигаро» // Советская музыка. – 1991. - № 12. – С. 34-38. – 0,75 п.л.

23. **Луцкер, П.В.** К вопросу об эволюции итальянской оперы-буффа в XVIII веке / П.В. Луцкер // Из истории западноевропейской оперы. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 101. Отв. ред. Р.К. Ширинян. – М., 1988. – С. 75-93. – 1,2 п.л.

24. **Луцкер, П.В.** Классицизм / П.В. Луцкер // Музыкальная жизнь. – 1991. – №3. – С. 21-22; № 4 – С. 20-21. – 1 п.л.

25. **Луцкер, П.В., Сусидко, И.П.** «Милосердие Тита» в Москве / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 1999. – № 3. – С. 8-11. – 0,5 п.л., авторская доля 0,25 п.л.

26. **Луцкер, П.В.** Стилиевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII—XIX веков / П.В. Луцкер // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М. : Гос. институт искусствознания, 1996. – С.135-147. – 0,8 п.л.

27. **Loutscher, P., Soussidko, I.** Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur /P. Loutscher, I. Soussidko // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg. Mainz: Carus-Verlag, 2006. S. 193-207. – 1,3 п.л., авторская доля 0,65 п.л.