

Государственный институт искусствознания

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

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Москва – 2015

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Из Флоренции в Рим: ранний этап музыкальной комедии.	26
1. 1. Первая половина XVII века: предыстория комической оперы	26
1. 2. «Подеста из местечка Колоньоле» Дж.А. Монильи и Я. Мелани — синтез на основе «ученой комедии»	34
1. 3. Мелани в Риме: от <i>commedia civile rusticale</i> к <i>commedia dell'arte</i>	49
1. 4. Римские варианты музыкальной <i>commedia erudita</i> : «комедия характера» и комедия-пастораль	56
1. 5. От «ученой комедии» к лирической драме	85
1. 6. «Мавр из-за любви» А. Страделлы и Ф. Орсини — на грани «комедии плаща и шпаги» и аркадской трагикомедии	94
Глава 2. Комическое интермеццо — Венеция и Неаполь	108
2. 1. Происхождение интермеццо: причины и предпосылки	108
2. 2. Первые венецианские интермеццо: в поисках «очищенной» комической речи	119
2. 3. «Муж-игрок и жена-святоша» Дж. Орландини и А. Сальви — расширение горизонтов комической стилистики	127
2. 4. Интермеццо в Неаполе: между пародией и фарсом	135
2. 5. «Служанка-госпожа» Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико — классическая вершина жанра	158
2. 6. Поздние интермеццо и закат жанра	169
Глава 3. <i>Commedia per musica</i>: начало и расцвет	179
3. 1. Появление диалектной <i>commedia per musica</i> в Неаполе и определение ее путей	179
3. 2. Простонародный быт на оперной сцене	190
3. 3. Неаполитанские комедии Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико: формирование канона	201
3. 4. Нарастание влияний метастазиевской оперы <i>seria</i>	214
3. 5. Оперы конца 1730-х и прорыв за пределы локальной традиции	221

Глава 4. Карло Гольдони и рождение оперы buffa	243
4. 1. Гольдони и комическая опера в Венеции до неаполитанской «интервенции»	243
4. 2. Эксперименты на музыкальной сцене в 1748-1749 годы	250
4. 3. Опера buffa как карнавальное зрелище	274
4. 4. Музыкальная драматургия ранних опер buffa	288
Глава 5. Жанровая палитра гольдониевских опер 1750-х годов	322
5. 1. «Граф Карамелла» — комедия интриги на сословно-иерархическом фоне	322
5. 2. Пасторальная музыкальная комедия — модификация жанра в новую эпоху	340
5.3. От пасторальной комедии к «опере характера» в «Сельском философе»	350
5.4. Поздние оперы: тенденции синтеза и поворот к «сентиментальной комедии»	364
Заключение	391
Список литературы	397
Приложение. Иллюстрации	408

Введение

Итальянская комическая опера — одно из самых ярких и значительных явлений в истории музыки. Это положение не нуждается в обосновании хотя бы потому, что, несмотря на весьма отрывочные и скудные сведения о ее истории, количестве и художественном качестве сохранившихся памятников, отдельные хрестоматийные образцы входят в базовые учебные курсы музыкальной литературы и истории музыки. Правда, их круг чрезвычайно узок, и, что гораздо хуже, за его пределами отсутствует какой-либо более широкий контекст — не только общий художественно-культурный, но даже просто историко-музыкальный. Специальная литература по теме, исключая краткие разделы общих учебных курсов или обзорно-справочные издания, редка и исчерпывается буквально единичными изданиями, причем 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. Ставятся спектакли, появляются новые записи. Это практическое освоение идет, конечно, весьма спонтанно и неравномерно, многое остается за пределами внимания. Необходимость прояснить эту картину, заполнить очевидные лакуны и последовательно описать становление и развитие музыкальной комедии с учетом накопившихся на сегодняшний день частных знаний, уточненной фактологии и ранее неизвестных материалов, ставших доступными благодаря интенсивно ведущейся в последнее время оцифровке собраний нотных рукописей и раритетных печатных изданий, представляется одной из насущных задач музыковедения. Все это и 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. Это становится ясным, к примеру, при взгляде на то, как трактуется тема итальянской комедии в истории литературы и театра. Во всех без исключения работах в этом разделе 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 оперы¹, 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 устраняется один из самых ярких, плодотворных и значительных периодов только потому, что в представлениях широкого круга исследователей знания о комической опере и ее месте в истории настолько скудны, что ее считают 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

¹ Этот вопрос частично освещен в нашей статье, см.: Луцкер П. Карьера Гольдони — оперного либреттиста // Искусствознание 2012. Вып. 1-2. - С. 410-422.

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 здесь 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 очертить 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 исследования. 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.

За указанный вековой период в Италии было создано несколько тысяч новых музыкальных комедий, до сих пор в своем большинстве не изученных. Большая часть из них хранится в виде рукописей в европейских библиотечных собраниях. В своей работе мы стремились в первую очередь актуализировать этот все еще малоизвестный материал, подвергнуть его систематическому рассмотрению. Такая возможность возникла благодаря весьма важному направлению современных исследований — источниковедческой и публикаторской работе, развернувшейся приблизительно с 1980-х гг. В

этой связи нельзя не отметить выход в свет одного из важнейших современных справочников, составленного К. Сартори (Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990-1994*), где содержится информация об опубликованных в XVII-XVIII вв. либретто более чем 25000 оперных спектаклей той эпохи. Он стал прочнейшим фундаментом для точных датировок, прояснения репертуарной судьбы отдельных сочинений, прослеживания исполнительских карьер и проч. Помимо этого нельзя не упомянуть масштабные проекты по оцифровке многочисленных первоисточников, среди которых для нас первостепенное значение имеют инициатива Падуанского университета (сайт, целиком посвященный либреттистике К. Гольдони – www.carlogoldoni.it), а также сайт Fondazione de' Turchini, где по тому же принципу организован доступ к внушительному числу оцифрованных либретто неаполитанских музыкальных комедий 1706-1750 гг. (www.operabuffa.turchini.it). Но, пожалуй, самым значимым для нашей работы можно считать продолжающийся проект оцифровки рукописного фонда ведущих итальянских библиотек (в том числе и нотных фондов) — www.internetculturale.it, в рамках которого стали доступны многие (но, к сожалению, далеко не все) редчайшие и чрезвычайно важные партитуры опер, в том числе комических. Также и в рамках еще более глобального проекта Google появляются в открытом доступе отдельные раритетные издания либретто XVII-XVIII столетий, позволяющие прояснить и дополнить деталями картину этой пока еще очень фрагментарно исследованной эпохи. Так что можно определенно утверждать, что количество источников по данной теме, ставших на сегодняшний день доступными, существенно превышает тот круг, на котором все еще базируются общепринятые представления о нашем предмете.

Разумеется, охват нескольких тысяч оперных сочинений в рамках одной диссертационной работы едва ли возможен (да и целесообразен). Мы стремились по возможности детально и разнообразно представить важные тенденции и стадии в развитии традиции, опираясь на наиболее яркие и показательные сочинения из тех, что сыграли в ней ключевую роль и составили заметный вклад в общее наследие. Для этого отобраны около полусотни партитур, подвергнутых детальному анализу. Число упомянутых и составляющих контекст превышает две сотни. Отобранного материала

достаточно для того, чтобы наметить картину развития итальянской комической оперы XVII-XVIII веков в ее главных тенденциях.

Положения, выносимые на защиту:

- итальянская музыкальная комедия в конце XVII – XVIII веках развивалась стадийно в виде нескольких исторических жанровых форм: ранней преаркадской музыкальной комедии, интермеццо, неаполитанской диалектной комедии, оперы buffa;
- генетически итальянская музыкальная комедия разнородна, она складывалась из смешения различных комедийных традиций, включающих литературную *commedia erudita*, театрально-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 *обще-принятые 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. Во многом такой подход продиктован важной методологической позицией, сложившейся за многие годы на секторе Классического искусства Запада ГИ Искусствознания под влиянием работ Е.И. Ротенберга. Детальный и всесторонний «контакт с памятником» и вытекающая из него углубленная интерпретация мыслится в рамках этого подхода главным условием, обеспечивающим прочный фундамент для последующих обобщений.

Однако даже и во вполне привычных с виду методиках подобного 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, и даже обращение с операми конца XVIII века требует уточнений как в терминологии, так и в интерпретации композиционных процессов². В еще большей степени это касается материала первой и второй трети XVIII века, методики анализа которого существенно

² См. специально посвященную этому вопросу статью: Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект // Ученые записки РАМ им. Гнесиных – М., 2012. – № 1. – С. 22-29.

уточнены и скорректированы в нашей монографии (совместно с И.П. Сусидко) об итальянской опере XVIII века³.

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, играющим весьма существенную, иногда принципиальную роль в определении тех или иных исторических жанровых форм комической оперы. *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 оперном искусстве середины XVII – конца XVIII веков. 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 ГИИ (основные положения изложены в работах Б.Р. Виппера, Е.И. Ротенберга). Общие подходы, реализованные в диссертации, ранее уже получили специальное рассмотрение в цикле

³ 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.

статей о музыкальном классицизме⁴, о стилевой проблематике в музыке конца XVIII века⁵, проблемы соотношения барочных и классицистических тенденций в искусстве периода академии Аркадия, о раннеклассических явлениях в опере *seria* рассмотрены в соответствующих разделах нашей монографии «Итальянская опера XVIII века».

В целом, можно сказать, что 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 основного объекта нашего исследования в музыковедении на сегодняшний день нет полного согласия. В большинстве случаев итальянскую комическую оперу XVIII — начала XIX веков суммарно принято обозначать «опера buffa». Сам этот термин исторический, он получил некоторое (далеко не повсеместное) распространение в XVIII веке, причем только во второй половине столетия — в первой же его употребление ни разу не зафиксировано. Тем не менее, именно термин «опера buffa» фигурирует в общих статьях в таких авторитетных изданиях как *The New Grove Dictionary* (также, как и в специально оперной ее разновидности — *The New Grove Dictionary of Opera*), в немецкой *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. То же и в отечественной «Музыкальной энциклопедии».

⁴ Луцкер П. Классицизм // Музыкальная жизнь, 1991. №3. С. 21-22. № 4. С. 20-21.

⁵ Луцкер П. Стиллевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII—XIX веков // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М.: Гос. институт искусствознания. М., 1996. С.135-147.

В единственной отечественной монографии на эту тему — книге Т.С. Крунтяевой «Итальянская комическая опера XVIII века» — в целом прослеживается тот же подход, хотя имеются и некоторые отличия. Как видно, исследователь предпочла в заглавие книги вынести более общий термин «итальянская комическая опера», однако по ходу изложения гораздо охотнее употребляет обозначение «опера buffa», рассматривая его, очевидно, в качестве полного синонима. По отношению к неаполитанской комической опере она, правда, временами использует термин «диалектальная комедия» (т. е. комедия, написанная полностью или частично на местном неаполитанском диалекте), однако, считает ее, как и интермеццо (в отличие от большинства западных исследователей), почти такими же операми buffa, только не окончательно сформировавшимися.

Сходная позиция встречается и у некоторых зарубежных авторов. К примеру, в одной из последних итальянских монографий (Weiss P. *L'opera italiana nel'700*. Roma: Astrolabio, 2013) «оперой buffa» называется всякая полноформатная комическая опера (т. е. состоящая из нескольких актов и способная заполнить вечер в качестве главного спектакля) — не только та, что распространилась по всей Италии и за ее рубежи во второй половине XVIII века, но и та, что бытовала в первой половине века почти исключительно в Неаполе и обозначалась там *commedia per musica*. Впрочем, комические интермеццо Вейс рассматривает отдельно, не смешивая с оперой buffa.

Существует и другой подход, критикующий столь широкое употребление термина «опера buffa». То, что такого рода широта и терминологическая «размытость» представляет определенную проблему, видно из комментария, высказанного авторитетным итальянским музыковедом Нино Пирроттой: «Я веду речь о комической опере, настойчиво избегая другого термина, используемого более часто — опера buffa, который я считаю неверным и способным ввести в заблуждение, в особенности тех, кто не говорит по-итальянски»⁶. Пирротта указывает на крайнюю редкость употребления этого термина в обиходе в те времена, говорит о том, что стандартным обозначение *buffo* было только в списке действующих лиц, где почти всегда применялось, чтобы

⁶ Pirrotta N. *Don Giovanni in musica, dall'Empio punito a Mozart*. Venezia: Marsilio editori, 1999. P. 67.

подчеркнуть отличие буффонных партий от имевшихся тут же *parti serie* (т. е. «серьезные персонажи»). «Опера buffa» не удовлетворяет Пирротту тем, что «подразумевает явное преобладание фарсового духа и даже чего-то непристойного»⁷, в то время как в реальности все было далеко не так и существовало множество разных наклонений, где на первый план выходили и признаки пасторали, и героико-комические сюжеты с известными литературными героями (такими как Дон Кихот или Неистовый Роланд), и мифологические или трагические пародии, и сатиры на театральные нравы, были и комедии на диалектах (неаполитанском или болонском), обрисовывающие красочные черты локального быта, наконец, просто комедии, представляющие обычных людей с их хорошими и дурными сторонами, слабостями и благородными порывами, но не настолько идеальными, как в опере *seria*, не говоря уже о сюжетах, прямо опирающихся на практику «слезливой комедии». Как раз принимая во внимание все эти многообразные связи, отчетливо противоречащие тем коннотациям слова *buffo*, что явственно и отчетливо слышны носителю итальянского языка, Н. Пирротта предпочитает говорить в более общем плане о «комической опере».

Этот подход во многом реализован в одной из последних итальянских монографий, посвященных опере — Gloria Staffieri. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1791)*. Roma: Carocci editore, 2014. В книге речь идет о «различных лицах» комической оперы, как в историческом плане, так и в плане региональных разновидностей. В ней, правда, почти не упоминается музыкальная комедия второй половины XVII века, но интермеццо, неаполитанская *commedia per musica*, наконец, «гольдониевская опера», выработавшая собственную «модель», рассматриваются как различные жанровые формы итальянской комической оперы.

В общем плане мы следуем этой же линии. 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

⁷ Ibid., P. 68.

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 (сначала североитальянского, а позднее также неаполитанского) и трехактной музыкальной комедии с использованием диалектов (с центром в Неаполе и другими менее значимыми региональными разновидностями во Флоренции, Болонье, Риме, отчасти Венеции), 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), наконец, последний взлет комической оперы у Дж. Россини в эпоху реставрации (1813-15 гг.). 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 giocosо*. Вопреки укоренившемуся заблуждению этот термин возник отнюдь не в связи с оригинальностью концепции моцартовского «Дон Жуана», а, напротив, задолго до него имел широкое распространение. Вопрос этот в весьма принципиальной форме был поставлен в обстоятельной статье Э. Дента «Номенклатура оперы», опубликованной еще в 1944 г.⁸, где совершенно справедливо указывается, что истоки термина *dramma giocosо* легко прослеживаются вплоть до начала 1740-х гг. В настоящий момент принятой считается точка зрения, тщательно обоснованная практикой XVIII века, согласно которой «официальным», т. е. зафиксированным в опубликованных либретто и на афишах спектаклей, было наименование, принятое для обозначения оперного текста либреттистами⁹. И подобно тому как серьезную оперу повсеместно обозначали *dramma per musica*, за комической оперой вначале утвердилось наименование *commedia per musica* (в Неаполе), а позднее примерно с конца 1730-х гг.

⁸ Dent E. The Nomenclature of Opera // *Music & Letters*, Vol. 25, No. 3 (Jul., 1944), pp. 132-140; Vol. 25, No. 4 (Oct., 1944), pp. 213-226.

⁹ См. нашу статью, специально посвященную проблеме аутентичных жанровых обозначений в итальянской опере XVIII века: Луцкер П.В., Сусидко И.П. Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы // *Музыка и время*. 2013. № 9. С. 8–11

dramma giocoso (в центре и на севере Италии). Впрочем, последнее хоть и использовалось весьма часто, но не вытеснило более редких обозначений, таких как *opera comica*, *commedia musicale*, *dramma eroi-comico* и проч. Во всех случаях при первоначальном представлении опер мы стремились давать 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 уже упомянутую единственную монографию Т.С. Крунтяевой «Итальянская комическая опера XVIII века». Л.: Музыка, 1981. Достоинство ее прежде всего в том, что в ней впервые в российском музыковедении был представлен образ итальянской комической оперы из первых рук. Исследователь отчетливо представляла себе сюжеты и детально просмотрела многие подлинные партитуры итальянских опер, составив подробные и увлекательные аналитические очерки. Недостатки книги объясняются ее изолированностью от западноевропейской исследовательской и источниковедческой базы. Круг источников кажется случайным и в основном ограничен лишь самыми популярными сочинениями, а среди них большей частью теми, что достигли Санкт-Петербурга еще в XVIII веке. В некоторых случаях (как с интермеццо Дж.Б. Перголези) имеют место неверные атрибуции. В целом же вся историографическая сторона, где речь идет о датировках, биографических данных, различных версиях спектаклей и проч. нуждается в тщательной перепроверке, поскольку за более чем 30 лет с момента публикации книги стали доступны многочисленные материалы, энциклопедии и справочники, изобилующие новыми и проверенными сведениями.

Другие доступные на русском языке источники представляют собой либо разделы в учебниках, либо сопутствующие главы в монографиях другой тематики. Что до первых, то материалы в них (к примеру, в учебнике Т.Н. Ливановой) представляют собой почти исключительно реферативные компиляции из западноевропейских работ первой половины XX века и довольно сильно устарели. Едва ли не единственным примером вторых служит глава об итальянской опере *buffa* из монографии Г. Аберта о

Моцарте. В ней также чувствуется непосредственное знакомство исследователя с живым материалом, однако выбор весьма узок, а манера его подачи в первую очередь ориентирована на поиски стилистических источников для моцартовских сочинений. Эту главу если и можно сегодня рекомендовать интересующимся, то лишь для самого первоначального знакомства с итальянской оперной традицией.

В разделах из нашей монографии «Итальянская опера XVIII века», где речь идет о жанрах комической оперы (главы «Интермеццо» и «Неаполитанская комедия» из 2-й части исследования), материал изложен более систематически и с опорой на новейшие данные. В этих главах, однако, освещены лишь явления, относящиеся к периоду 1700-1750-х гг. О ранней итальянской музыкальной комедии XVII века речь заходит лишь спорадически и без специального внимания. Взлет комической оперы во второй половине XVIII века нам еще предстоит осветить в следующей части.

Нельзя обойти вниманием отечественную театроведческую и филологическую литературу, посвященную вопросам театра и драматургии в Италии рассматриваемого периода. Среди работ заслуживают в первую очередь упоминания труды С.С. Мокульского¹⁰, впервые обратившего внимание на роль и значение оперного театра в итальянской и европейской культуре. К сожалению, он сосредоточился в первую очередь на серьезной опере и фигуре П. Метастазіо, проблемы комической оперы в такой же степени исследователем не рассматривались. В постижении явлений и тенденций, характерных для истории итальянского театра, мы во многом опирались также на работы А.К. Дживелегова и Г.Н. Бояджиева¹¹. Приходится, правда, констатировать, что все эти работы были созданы очень давно, кое в чем устарели, да и напрямую вопросы оперной истории в них никак не затрагиваются. Из недавно вышедших трудов хочется отметить исследование М.Л. Андреева¹², в котором систематически рассмотрена поэтика западноевропейской комедии как особого

¹⁰ Мокульский С.С. История западноевропейского театра. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи возрождения. Театр эпохи Просвещения. Т. 1-2 / С.С. Мокульский – М.: Художественная литература, 1936, 1939.

¹¹ Дживелегов, А.К. Итальянская народная комедия — *commedia dell'arte* / А.К. Дживелегов – М.: Изд-во Академии наук, 1954; Дживелегов, А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М., Л.: Искусство, 1941.

¹² Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы / М.Л. Андреев – М.: Изд-во РГГУ, 2011.

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 зарубежном музыковедении давно сложилась целая традиция исследования итальянской комической оперы. Правда, самые масштабные работы были написаны уже очень давно — еще на грани XIX и XX вв. Среди тех, что снискали заслуженный авторитет, следует в первую очередь назвать классические работы М. Скерилло (*Scherillo M. Storia litteraria dell'opera buffa napoletana: dalle origini al principio del secolo XIX. Napoli, 1883*) и А. Делла Корте (*Della Corte A. L'opera comica italiana nell' 700. Bari, 1923*). В обеих книгах дана общая панорама развития итальянской музыкальной комедии (главным образом XVIII века), впервые названы и кратко описаны многие редкие сочинения. Эта информация с тех пор растиражирована в многочисленных обзорных работах позднейших авторов. В это же время итальянская опера привлекала внимание как важный раздел больших академических курсов музыковедения, складывавшихся прежде всего в Германии и Австрии. Примером, суммирующим доступные в те времена сведения, можно считать работы Г. Кречмара¹³. Тогда же обнаруживались обширные исторические лакуны, пробуждавшие исследовательский интерес, в результате чего возникали специализированные работы, сфокусированные на «темных» этапах оперной истории. Примером может служить до сих пор имеющая определенный интерес монография Х. Гольдшмидта о римской опере XVII века, где впервые затронуты спорные моменты в вопросе происхождения комической оперы¹⁴. В этом же ряду стоит назвать и работы Р. Роллана, где также впервые в научный обиход вводится редчайший материал, сведения о котором кочуют с тех пор по разнообразным обзорным работам, но сам он до последнего времени довольно редко привлекал специальное внимание¹⁵. В 1930-40-е г. в фашистский период итальянское искусство пережило очередной всплеск интереса со стороны национального искусствоведения, но

¹³ Kretschmar H. *Geschichte der Oper*. Leipzig : Breitkopf & Haertel, 1919.

¹⁴ Goldschmidt H. *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901.

¹⁵ Роллан, Р. Музыкально историческое наследие. Вып. 2, 3 / Р. Роллан – М.: Музыка, 1987-1988.

в сфере музыкальной комедии XVII-XVIII вв. он не был отмечен какими-либо значимыми свершениями. Упомянуть можно лишь Собрание сочинений Дж.Б. Перголези, подготовленное в эти годы (ред. Ф. Каффарелли), заслуживающее, однако, не очень высокой оценки в силу весьма низких стандартов — как издательских (оперы изданы лишь в клавирных переложениях), так и научных (многие арии «отредактированы» в соответствии со вкусами того времени, имеются несколько неверных атрибуций, приписывающих Перголези чужие сочинения). Впрочем, в эти же годы готовилось и большей частью было издано Полное собрание сочинений К. Гольдони (включающее также и его наследие как либреттиста), и эта работа, осуществленная под редакцией Дж. Ортолани и с его комментариями, до наших дней составляет фундамент любого научного исследования и заслуживает самой высокой оценки.

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 интермеццо¹⁶, заложившая основные принципы современного взгляда на этот жанр, а также Г. Лазаревич, где систематически рассмотрен вопрос о формировании специфического музыкального языка комической оперы¹⁷. Важным вкладом стали также работы итальянца Ф. Деграды о неаполитанской комической опере¹⁸, где впервые после ранних работ Ф. Уолкера¹⁹ был внимательно рассмотрен процесс распространения неаполитанской *commedia per musica* за пределы метрополии и то, как она послужила импульсом и моделью для формирования общеитальянской музыкальной комедии. Переломным этапом стала подготовка коллективом авторов многотомного исследования *Storia dell'opera italiana* (a cura di L. Bianconi e G. Pestelli). Torino, E.D.T., 1987-89 (к сожалению, из печати вышли только тт. 4-6), где в центр внимания стали вопросы социального функционирования оперы, организации

¹⁶ Troy Ch.E. *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*. Ann Arbor, UMI Reserch Press, 1979

¹⁷ Lazarevich G. *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of eighteen-century musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685—1735*. Diss., Columbia Univ. Ann Arbor, 1970.

¹⁸ Degrada F. *Origini a destino dell'opera comica napoletana // Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romantismo*. 2 voll. Fiesole: Discanto, 1979

¹⁹ Walker F. *Orazio: The History of a Pasticcio*. MQ, XXXVIII, 1952

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 (см. уже упомянутые Weiss P. *L'opera italiana nel'700*. Roma: Astrolabia, 2013; Staffieri G. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi*).

Отдельные ключевые фигуры итальянской музыкальной культуры XVII-XVIII вв. также становились объектами специального внимания в этот период. Так 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. Галуппи²⁰ и Н. Пиччинни²¹. Значительному прояснению вопросов, связанных с творчеством А. Страделлы, мы обязаны в основном подвижнической работе К. Джантурко, нашедшей отражение в ее последней монографии²². То же следует сказать и о Леонардо Винчи — новейшая монография, посвященная этому неаполитанскому мастеру, вышла из-под пера канадского исследователя К. Маркстрема²³. Наследие названных мастеров, конечно, далеко не ограничивается жанром комической оперы, но она, тем не менее, составляет весомую часть.

Ряд принципиальных статей, отмеченных проблемным подходом в отношении разнообразных вопросов комической оперы, в основном выходили в 1960-80-е гг. Среди прочих выделяются написанные Д. Хиртцем. В них вновь на гораздо более широком материале, нежели это было у Г. Кречмара и Г. Аберта, поставлен вопрос о формировании композиционных структур буффонных финалов в комической опере²⁴ и

²⁰ Galluppiana 1985: studi e ricerche. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M.T. Muraro e F. Rossi. – Firenze : Olschki, 1986.

²¹ Niccolò Piccinni musicista europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi. Bari, 28-30 Settembre 2000. Bari: Mario Adda Ed., 2004.

²² Gianturco C. Alessandro Stradella: “uomo di gran grido”. Pisa: Edizioni ETS, 2007

²³ Markstrom K.S. *The Operas of Leonardo Vinci*, Napoletano. NY: Pendragon Press, 2007

²⁴ Hertz D. *The Creation of Buffo Finale in Italian Opera* // *Proceedings of the Royal Musical Association*, CIV, 1977-78

предпринята попытка сформулировать черты нового этапа в развитии музыкальной комедии на примере оперы «Аркадия на Brente» Б. Галуппи на либр. К. Гольдони²⁵.

Отдельного упоминания заслуживают работы, нацеленные на исследование оперной либреттистики. П. Галларати представил ее целостную картину на материале всего XVIII века, поданную в красочной, несколько публицистической манере²⁶. 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, в которой автор предпринял попытку систематического рассмотрения всего корпуса гольдониеских либретто²⁷. К недостаткам ее концепции можно отнести излишнюю, на наш взгляд, концентрацию на «идеологической» стороне, исключительном внимании в оперных текстах к проблемам гольдониеской театральной «реформы», понимаемой как усиление давления третьесловных идеологических схем и тенденций критико-реалистического отображения действительности. В подобной трактовке либреттистика Гольдони выглядит несколько упрощенной.

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. Далек не всегда они выходят на поверхность в декларативной форме, тем не менее обрисовывают важные внутренние процессы, результаты которых обнаруживают себя в дальнейшем. К примеру,

²⁵ Hertz D. *Vis comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta // Venezia e il melodramma nel Settecento. Studi di musica veneta, 7.* A cura di M.T. Muraro. Firenze: Leo S. Olschi Ed., 1981.

²⁶ Gallarati P. *Musica e maschera. Il Libretto italiano del Settecento.* Torino: E.D.T./Musica, 1984.

²⁷ Emery T. *Goldoni as librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica – NY: Peter Lang Publishing, Inc., 1991.*

важнейший с точки зрения генезиса комической оперы этап во второй половине XVII века до сих пор явно недооценен²⁸.

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.

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

²⁸ В томе, посвященном опере XVII века в новейшей фундаментальной немецкой истории оперы (*Geschichte der Oper in 4 Bänden* (Hrsg. von S. Leopold). Bd. 1 – *Die Oper im 17. Jahrhundert*. – Laaber: Laaber-Verlag, 2006), ей вообще не нашлось места. То же можно и сказать о работе Г. Стафьери, где особенно пристально рассмотрены тенденции в опере XVII века, однако зарождение комедии оставлено без внимания. Наоборот, П. Вейс в своей работе об опере XVIII века не забывает сказать о важности предшествовавшего этапа, хотя из-за ограничения материала лишен возможности углубиться в подробности – см.: Weiss P. *L'opera italiana nel'700*. Roma: Astrolabia, 2013. P. 141-145.

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 использованы 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)²⁹. 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 составляет 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.³⁰
- 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.

²⁹ В отдельных случаях решение всех этих вопросов представляло специальную научную проблему. См., к примеру, нашу статью: Луцкер П.В. Опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно»: проблема авторства // Музыкаведение, 2015, № 2. — С. 27-35, где для ее прояснения пришлось осуществлять анализ почерков переписчиков, участвовавших в создании сохранившейся копии.

³⁰ 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.

- международная конференция «Проблемы изучения итальянской музыки» в МГК им. П.И. Чайковского декабре 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 РИ Искусствознания) 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 ГИ 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 ГИ Искусствознания и Неаполитанским университетом), во время командировки по сбору материалов на средства РФНФ при поддержке ГИИ 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 они также в цикле публичных лекций, прочитанных в лектории ГМИИ им. Пушкина «Музыкальный театр XVIII века и итальянское изобразительное искусство эпохи барокко», прочитанных в октябре-декабре 2014 г.

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

В первой главе диссертации рассматривается формирование итальянской комической оперы и ее ранний этап, представленные на материале флорентийских и римских постановок второй половины XVII века. Вторая и третья главы посвящены рассмотрению соответственно комических интермеццо и неаполитанских диалектных музыкальных комедий, представлявших собой господствующие исторические жанровые формы итальянской комической оперы в первой половине XVIII столетия. В четвертой и пятой главах дается картина поэтапного развития жанра оперы buffa в творчестве К. Гольдони и сотрудничавших с ним композиторов: от первых экспериментов 1748-49 гг. к таким признанным вершинам итальянской комической оперы, как «Сельский философ» с муз. Б. Галуппи (1754) и «Добрая дочка» с музыкой Н. Пиччинни (1760).

Глава 1. Из Флоренции в Рим: ранний этап музыкальной комедии.

На протяжении всего XVII столетия музыкальная комедия не исчезала из поля зрения мастеров оперного жанра. Комическим началом — персонажами, сценами, мотивами действия — буквально пронизана большая часть возникших в те времена сочинений. И все же в строгом смысле опера-комедия во вполне законченной, сложившейся во всех своих качествах, зрелой форме довольно долго не появлялась на оперной сцене, и момент ее появления удастся зафиксировать с большим трудом. Во многом это объясняется тем, что становление комической оперы протекало в XVII веке, в эпоху барокко, а этот стиль, как известно, благоприятствовал скорее смешанным нежели «чистым» в жанровом отношении формам.

1.1. Первая половина XVII века: предыстория комической оперы.

Номинально начало итальянской музыкальной комедии можно отнести еще к границе XVI и XVII веков, к эпохе маньеризма, когда возникли мадригальные комедии Орацио Векки и Андреа Банкьери — в первую очередь «Амфипарнас» (1594/ опубл. 1597). Действительно, в этих ранних сочинениях комическая поэтика заявлена со всей определенностью. Тем не менее, произведения Векки и Банкьери не принято безоговорочно относить к традиции комической оперы, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, сценическая речь в виде многоголосного ансамбля чрезвычайно затрудняет такое базовое свойство драмы, как идентификация действующего лица. Во-вторых, в связи с мадригальными комедиями речь идет лишь о единичных фактах, их создание и постановки так и не превратились в устойчивую традицию, что вынуждает оценивать эти ранние опыты не столько как явления сложившегося жанра, но лишь как ранние эксперименты.

Однако пусть и не в доминирующем виде, но комическое начало присутствовало так или иначе в музыкальном театре в течение всего XVII столетия — периода бурного становления и развития оперы. Чаще всего происходило заимствование из существовавших тогда форм разговорной комедии — в первую очередь из «ученой

комедии» и комедии dell'arte (комедии масок). Обе своими корнями уходили еще в античные времена. Но первая обязана своим существованием литераторам-гуманистам и их интересу к античной комедии — столь живому, что они не могли устоять перед искушением освоить ее законы и вернуть ее к жизни. Это удавалось осуществить лишь в виде литературных текстов, с трудом укоренявшихся на театральных подмостках. Комедия dell'arte, напротив, представляла собой чистое зрелище, в котором силой актерской импровизации оживали веками отобранные сюжетные схемы и древние маски: романтические пары, ищущие соединения в любви, упрямые комические старики, распоряджающиеся на свой лад судьбами детей, продувные слуги, плетущие интриги, хвастливые вояки, старые кормилицы, хранящие семейные тайны и др. К концу XVI века такие комедии распространились повсюду в Италии (а полувеком позже — и за ее пределами) и стали желанными гостями не только на городских и провинциальных ярмарках, но и при дворах знати, и в публичных театрах, обеспечив самым талантливым ее исполнителям блестящие профессиональные карьеры (именно поэтому *commedia dell'arte* в качестве одного из устойчивых значений подразумевает театральное зрелище, представленное профессиональными мастерами-актерами¹).

Хотя главные сюжетные линии в опере той эпохи как правило пролегли весьма далеко от комедии — в сферах античной мифологии, эпических легенд, в утонченном мире пасторали или даже в преданиях о деяниях христианских святых — отдельные сцены в стилистике dell'arte скоро стали одним из заметных ее составляющих. Веселые проделки слуг Марция и Курция вносят существенный вклад в общую атмосферу «Св. Алексея» Стефано Ланди на либр. Дж. Роспильози (1632, Рим), но все же не отесняют на второй план центральный сюжет, определяющий жанр зрелища как религиозную драму. В том же ключе, видимо, стоит оценивать и другой образец римской оперы — *Chi soffre spera* («Надейся, страждущий» - 1637) того же Роспильози с музыкой Вирджилио Мадзокки и Марко Марадзоли. С легкой руки Г. Гольдшмидта, именно в связи с этой оперой ее

¹ О профессионализации театра в *commedia dell'arte* и о влиянии на нее оперы см.: Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия — *commedia dell'arte*. М.: Изд-во Академии наук, 1954. С. 63.

либреттиста кардинала Роспильози иногда называют «отцом музыкальной комедии и оперы buffa»². И все же не четверка слуг (Ковьелло и Дзанни, Москино и Филено, к ним добавлены еще и сыновья первого и второго Колилло и Фриттеллино), явно перенесенных из комедии дель арте, определяют основной ход действия, а сюжетные линии, заимствованные из девятой новеллы пятого дня знаменитого «Декамерона» Дж. Боккаччо — романтической истории о соколе синьора Федерико дельи Альбериги³. Даже при том, что со временем комические сцены начинают занимать весьма заметное место, все равно они остаются на периферии действия и принципиально не отличаются от ставших в некотором роде стандартом в венецианских *drammi per musica* неперенных перепалок молоденьких пажей и влюбленных старух или нелепых похождений столь же инициативных, сколь и бестолковых слуг. Главным было не присутствие и вес комедии, а именно соединение в одном жанре подобных разнородных векторов, непосредственное соседство даже не двух, а трех планов действия: мира высших сил судьбы в виде аллегорических фигур Фортуны, Добродетели и Порока, Любви и Ненависти, победной Славы, Власти, Благоденствия, часто также в образах античных богов, мифических героев или даже воплощенных религиозных символов (как Благая Церковь и ее антипод Дьявол у Роспильози), мира больших человеческих поступков и страстей, развернутого в сюжетах из жизни овечных легендами исторических персон, оставивших след своими политическими деяниями или нравственными подвигами, и, наконец, мира житейских будней, составляющего своей незатейливой простотой и приземленностью необходимый контрастный фон величию и благородству как первого, так и второго. Комический мир представлял собой, таким образом, лишь одну из полярных граней *трагикомедии* как, условно говоря, центрального театрального мета-жанра барочной эпохи.

² См.: Goldschmidt H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Op. cit. S. 88.

³ Нино Пирротта отмечает, что диалог масок, изложенный в форме речитатива, заметно теряет свою живость — Pirrotta N. Commedia dell'arte and opera // Musical Quarterly, 41 (1955), No. 3. P. 319; Маргарет Мурата указывает, что комические персонажи принимают участие в 20 из общего числа 35 сцен в опере, но их действия не складываются в какую-либо самостоятельную сюжетную линию — Murata M. Chi soffre spera // NGDO, vol. 1, p. 848. Наиболее важным, однако, представляется то, что опыты Дж. Роспильози имели слабый резонанс и не были подхвачены за пределами Рима. В самом же Риме устойчивая традиция комических музыкальных представлений возникла лишь тридцатилетие спустя.

Ориентируясь на группировку действующих, лиц прочертить грань, отделяющую комических персонажей от остальных героев трагикомедии, относительно легко. Со стороны сюжетно-тематической сделать это бывает сложнее. Среди вполне «возвышенных», если ориентироваться только на круг действующих лиц, опер-трагикомедий есть немалое количество, где традиционные мифологические или легендарно-исторические сюжеты интерпретированы весьма вольно. Например, история похищения золотого руна подана в «Ясоне» Ф. Кавалли на либретто Дж.А. Чиконьини (1649) не столько в героическом, сколько в любовно-авантюрном ключе, где на первый план выходят запутанные и прихотливые взаимоотношения Ясона, его новой, похищенной из Колхиды спутницы Медеи, его прежней, покинутой возлюбленной Гипсипилы и бывшего жениха Медеи Эгея. Положения, в которые попадают участники этого четырехугольника, прежде чем он завершится восстановлением ранее разрушенных пар, далеко не всегда соответствуют их благородному статусу и подчас вполне под стать тем, что складываются у слуг — заики Демо и любвеобильной старой кормилицы Дельфы, кормчего ясоновского корабля Бессо и наперсницы Медеи Алинды. Да и олимпийские боги, покровительствующие Ясону, и злые духи преисподней, подвластные Медее, поданы не в качестве непререкаемо авторитетных космических сил, но с заметной долей иронии. Ровно так же и в истории завоевательного похода Ксеркса в одноименной опере Кавалли на либретто Н. Минато (1654) внимание сосредоточено не столько на легендарных военно-стратегических обстоятельствах переправы через Геллеспонт, сколько на придуманных либреттистом захватывающе пикантных деталях любовного соперничества великого царя-полководца с собственным братом Арзаменом за внимание Ромильды, дочери некоего абидосского принца, и ревнивые козни ее сестры Аделанты — история, словно перенесенная на сцену из какого-нибудь собрания прециозных новелл или любовно-авантюрных романов. Совершенно очевидно, что характер интриги в последнем либретто, равно как и заметные следы пародийной трактовки мифа об аргонавтах в первом, гораздо более соответствуют поэтике комедии. Не следует ли их и подобные им произведения выделить из поля трагикомедии и прямо отнести к чистому комическому жанру?

Вопрос этот дискуссионный⁴, однако, осознавая довольно высокий вес комического начала в этих сочинениях, мы все же не склонны однозначно относить их к жанру комедии, учитывая следующие аргументы. Во-первых, оба упомянутых сочинения принадлежат к группе центральных, магистральных явлений, характеризующих венецианскую барочную оперу середины XVII века, и, можно сказать, в наибольшей степени репрезентируют ее особенности. В том числе и те, что определены самим барочным стилем, которому, как мы уже упоминали, чистые жанровые формы трагедии или комедии гораздо менее созвучны, нежели смешанная форма трагикомедии. Во-вторых, комедия в ее классическом виде подразумевала сценическое воплощение ситуаций и коллизий, взятых главным образом из частной жизни человека, семьи или сообщества, связанных с противоречиями в хозяйственных делах, в различиях нравов, в стремлениях и ценностях, свойственных разным общественным слоям и группам. События и герои большого исторического масштаба, ставящие в центр обсуждения общие вопросы мироустройства, как это заявлено в обеих приведенных операх, очевидно выпадают за жанровые рамки комедии. Помимо этого, стоит учитывать, что вплоть до конца XVIII века в европейской традиции соблюдалось некое сословно-охранительное правило, согласно которому в комедии в числе действующих лиц, непосредственно участвующих в основном конфликте, не могли присутствовать герои исторических сказаний или коронованные особы, а если присутствовали — это сразу же сообщало такого рода спектаклям более высокий статус «драм» или, как в нашем случае, трагикомедий. В-третьих, веселый, временами ироничный характер в интерпретации легендарных или мифологических образов и деяний вовсе не обязательно связан с тяготением к жанру комедии, но, скорее, воспроизводит некоторые черты итальянской литературно-художественной традиции, прежде всего — стилистику эпической поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд», чей приподнято-артистичный, полный радостной энергии и свободны воображения тон стал образцом для многих ли-

⁴ В современной научной литературе мы не знаем примеров безоговорочного отнесения обоих указанных сочинений к жанру комедии. Между тем, оперу Г.Ф. Генделя «Ксеркс», написанную на несколько переработанный вариант либретто Н. Минато, довольно часто принято определять именно как комедию — см.: Hicks A. *Serse* ("Xерxes") // NGDO, vol. 4, p. 328. Это, на наш взгляд, косвенно ставит под вопрос и жанровую природу опер Кавалли середины XVII века.

тераторов последующих эпох и отчетливо заметен в поэтической манере Чиконьи и Минато. Таким образом, это качество либретто обоих авторов будет вернее объяснить преклонением перед литературным талантом великого предшественника.

К середине XVII века в итальянской театральной традиции заметный вес стали приобретать модели и образы, перенесенные из испанского театра. Джулио Роспильози, возвратившийся в 1655 г. в Рим из Мадрида, где одиннадцать лет находился в качестве папского нунция, в большинстве новых постановок придерживался жанровых норм, почерпнутых из испанской драматургии — в особенности из *autos sacramentales* и философско-символических драм Кальдерона и его последователей. Помимо Рима довольно большое распространение переводы и постановки испанских драм и комедий получают в Неаполе и на юге, во Флоренции и всей Тоскане, в Милане — во всех тех регионах, где влияние испанцев, обусловленное тесными династическими связями, было особенно велико⁵. Драматическая техника испанцев привлекала внимание итальянских либреттистов и ранее и служила опорой в высвобождении из «ученых» академических правил, почерпнутых из поэтики Аристотеля и Горация⁶. Теперь же конкретные сочинения испанцев, а также собственные им жанровые нормы, сюжетные схемы и мотивы, типы образов стали оказывать воздействие на итальянский театр.

Среди прочих это касается и жанра испанской комедии, заметно повлиявшего на основные течения итальянской либреттистики. Яркий пример этого направле-

⁵ Детальному рассмотрению вопросов влияния испанского театра на раннюю итальянскую оперу посвящена большая статья М. Мураты, см.: Murata M., *Theater à espagnole and the Italian Libretto* // *Revista de Musicología*, Vol. 16, No. 1, *Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales de Mediterráneo a sus Ramificaciones*: Vol. 1 (1993). Pp. 318-334. См. Также M.G. Profeti. *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano: Materiali, variazioni, invenzioni*. Vol. I. Firenze: Alinea, 1996. 168 p., а также *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano: tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Vol. II. A cura di M.G. Profeti. Firenze: Alinea, 1996. 251 p., где собран богатый материал по распространению и влиянию испанской драматургии на итальянскую театральную традицию в XVII в.

⁶ В предисловии к либретто «Дидоны» (1641, с муз. Ф. Кавалли) Ф. Бузенелло прямо пишет о предпочтении *usanza spagnola*: «Эта опера следует современным представлениям. Она не создана по правилам, предписанным древними, но по обычаям испанским представляет на сцене годы, а не часы». Цит. по: Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of Genre* – Berkley, Los Angeles & Oxford, 1991. P. 412.

ния — опера «Оронтея» Пьетро Антонио Чести на либр. Дж.А. Чиконьини⁷. Сюжет вращается вокруг образов и положений, восходящих к блестящим созданиям Лопе де Веги и «золотого века» испанского театра. Тон задает начальный спор Философии и Купидона, и всевластие любви в человеческой жизни подано не в виде все-разрушающей эгоистической страсти, как в «Коронации Поппеи» Бузенелло, а одухотворяющей стихии, пробуждающей приязнь и внимание к человеческому в человеке. Центральный персонаж оперы молодая египетская королева Оронтея переживает классическое для поэтики испанского театра противоречие между непреодолимой *любовью* к молодому чужестранцу-художнику Алидору, которого случай привел к ее двору, и королевской *честью* (неустанно проповедуемой придворным философом Креонтом), повелевающей ей искать для брака равного по знатности. Переодевания, любовное соперничество, доходящее до дуэли, интриги, покушения на жизнь, недомолвки и распознавания по старинным наследственным медальонам приводят в завершении к разгадке происхождения Алидору: он оказался принцем Финикии, похищенным в детстве пиратами. Тем самым все препятствия к его соединению с королевой Оронтеей исчезают, и опера завершается торжеством любви и несколькими свадьбами.

Сюжет этот, реализующий большинство схем и мотивов классической испанской «комедии плаща и шпаги» и демонстрирующий также несколько колоритных образов слуг (в особенности удачный образ слуги-пьяницы Джелоне, прославляющего силу вина) очевидно и весьма тесно подходит к границам жанра комедии. По сути, однозначно решить вопрос о жанровой принадлежности «Оронтеи», наверное, нельзя. Формально лишь наличие коронованной особы среди центральных действующих лиц (пусть и поглощенной в основном личными переживаниями) еще удерживает этот спектакль в призрачных границах барочной трагикомедии — таково наше мнение на этот счет. Помимо этого можно вспомнить, что и сама испанская комедия в основе своей имеет двойственную природу, и что Лопе де Вега,

⁷ Либретто впервые было использовано для постановки в театре SS Apostoli в Венеции в 1649 г. Музыка (в подлинном виде не сохранилась) в настоящий момент считается написанной Франческо Лючио (1628-1658). П.А. Чести написал музыку на этот текст (в редакции Дж.Ф. Аполлони) для спектакля в придворном театре Иннсбрука в феврале 1656 г. В дальнейшем последовали многократные постановки в Италии.

хоть и не ставил своей целью «смешение трагического с забавным — Теренция с Сенекою», справедливо полагая такое смешение «подобным Минотавру», все же считал основой своего нового жанра «смесь возвышенного и смешного», возможность «изображать не только потешные, но и “доблестные поступки” и людей, наделенных *virtud*»⁸. Так что грань между его пониманием «новой комедии» (или нашим сегодняшним довольно спорным обозначением «высокая комедия» для его пьес) и тем, как понимался в Италии XVII века жанр трагикомедии, весьма тонкая и подвижная.

Еще одна характерная деталь, достойная комментария — исходный мотив в характере Оронтеи, предстающей в начале оперы в образе свободолюбивой девы, презирающей любовь и не желающей и думать о каком-либо будущем браке. Здесь актуализировался один из древних средиземноморских мотивов, восходящий еще к античной мифологии, но воспринятый Чиконьини, скорее всего, из пасторальных трагикомедий Т. Тассо «Аминта» (в образе нимфы Сильвии) и Дж.В. Гварини «Верный пастух»⁹. Так возникает еще одна сфера, включенная в орбиту итальянского театра XVII века — сфера пасторали, составившей собственный тематический и образный полюс в обширном поле синтеза, каким предстает перед нами трагикомедия как специфический барочный мета-жанр своей эпохи.

Этот краткий экскурс, очерчивающий некоторые грани истории и поэтики *dramma per musica* в середине XVII века, призван лишь проиллюстрировать сложность и противоречивость жанровой проблематики в этот период и указать на то, насколько трудно проследить корни и начала собственно комического жанра в музыкальном театре той эпохи. И все же возможно выделить ряд явлений, в которых черты комедии запечатлены с такой определенностью, что не вызывают сомнений. Разумеется, речь идет не о центральном направлении, сосредоточенном в первую

⁸ См.: Силунас В.Ю. Испанский театр XVI-XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК «Культура», 1995. С. 189-190.

⁹ Возможно здесь содержится также определенный намек на обстоятельства биографии Шведской королевы Кристины, сохранившей личную свободу ценой передачи жениху своего права на шведский трон. Предшествующая опера П.А. Чести «Арджия» была создана как раз для торжественного приема Кристины Шведской в Иннсбруке, где она остановилась по пути в Рим в ноябре 1655 г. (т. е. менее чем за полгода до постановки «Оронтеи»). Впрочем, если учитывать венецианскую постановку 1649 г. (см. выше сноску 7), то ясно, что эти мотивы в либретто возникли задолго до описанных обстоятельств.

очередь в венецианской театральной традиции, а о до некоторой степени периферийной флорентийской — не слишком представительной, влиятельной и долговременной, чей самый плодотворный период продлился около пятилетия.

1.2. «Подеста из местечка Колоньоле» Дж. Монильи и Я. Мелани — синтез на основе «ученой комедии»

Исследователи справедливо считают первым образцом этого жанра комическую оперу «Ганча, или Подеста из местечка Колоньоле» Якопо Мелани, поставленную во Флоренции 5 февраля 1657 года на открытие театра della Pergola¹⁰. Инициаторами как сооружения театра, так и самой постановки выступили члены Академии Неподвижных (degli Immobili), которым оказывал содействие кардинал Джован Карло де Медичи (сын великого герцога тосканского Козимо II) — известный покровитель литературы, музыки и театральных зрелищ. Автор текста Джованни Андреа Монилья (1625-1700)¹¹ к моменту постановки уже несколько лет был личным медиком кардинала, но с начала 1750 годов увлекся также литературой и театром.

Начальное пятилетие в существовании театра Делла Пергола — основного места собраний академии дельи Иммобили и главной площадки, демонстрирующей ее деятельность — стало первой яркой вспышкой целенаправленного интереса к музыкальной комедии. Довольно шумный успех «Подесты из местечка Колоньоле» предопределил центральное положение Дж.А. Монильи и Я. Мелани в развитии этого жанра. Из пяти полноформатных комических опер, созданных для представления в театре во время карнавалов между 1657 и 1663 годами, лишь первая сохра-

¹⁰ Как указано в либретто, постановка была приурочена к открытию театра, однако точная дата не приводится. В большинстве современных словарей значится дата 5 февраля 1657 — см., к прим., статью Р.Л. Уилмера о Я. Мелани в NGDO, vol. 3, p. 318. М. Катуччи в статье о Дж. А. Монилье для Энциклопедического словаря Треккани указывает дату 7 февраля 1657 и добавляет еще один повод — день рождения великой герцогини Виттории Делла Ровере — см.: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-moniglia_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹¹ Годы жизни приводятся по уточненным данным из статьи М. Катуччи для Энциклопедического словаря Треккани — см.: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-moniglia_%28Dizionario-Biografico%29/. В других справочных изданиях указывают год рождения 1624 — см. статью Р.Л. Уивера в NGDO, vol. 3, p. 433.

нилась до наших дней¹². После скоростижной смерти кардинала Джован Карло де Медичи (1663), это бурное развитие приостановилось, театр Делла Пергола был закрыт почти на четверть века. Монилья и Мелани продолжали сочинять в разнообразных жанрах, вместе и порознь, но менее регулярно и большей частью за пределами Флоренции.

«Академическая» инициатива предопределила многое в облике и характере первого совместного сочинения Монильи и Мелани¹³. Однако в нем нашли переплетение самые разные истоки и тенденции. С давних пор принято считать, что в основу либретто была положена популярная комедия «Танча» Микеланджело Буонарроти-младшего (1568-1642, внучатый племянник великого ренессансного художника), изданная в 1611 г.¹⁴ Впрочем, эта пьеса, которую Микеланджело определил как *commedia rusticale* (сельская комедия), в известной мере выпадает из магистрального русла «ученой» драматургии того времени. Она была задумана, скорее, как пастораль, нежели комедия в подражание античным, и в этом своем качестве она явно противостояла поздне-ренессансной и маньеристической традиции этого жанра, восходящим к знаменитым и даже образцовым в те времена «Аминте» Т. Тассо (1573, опубл. 1580) и «Верному пастуху» Дж.Б. Гварини (1589) — прежде всего, своим самозабвенным погружением в сочный и терпкий народный тосканский диалект и в далекий от прециозной буколической и стилизованной идиллии живой крестьянский быт. Каких-либо почерпнутых у

¹² Кроме «Подеста из местечка Колоньоле» были созданы: «Вынужденный сумасшедший» (*Il pazzo per forza* – февр. 1658), «Бестолковый старик» (*Il vecchio balordo* – карн. 1659), «Благородная служанка» (*La serva pobile* – карн. 1660, муз. Д. Англези), «Без обмана нет любви» (*Amor vuol inganno* – готовилась к карнавалу 1663, но была поставлена лишь в 1680 в как частный спектакль у маркиза Бартоломео Корсини). Монилья и Мелани были также авторами большой *festa teatrale* 'Ercole in Tebe' (Геркулес в Фивах), поставленной в театре Делла Пергола 8 июля 1661 г. по случаю свадьбы герцога Козимо III Медичи и Маргериты Луизы Орлеанской (партитура сохранилась, издана в серии IOB, iv, 1978).

¹³ В последующем анализе оперы «Подеста из местечка Колоньоле» используются материалы, изложенные в статье: Луцкер П. «Танча» Я. Мелани и Дж.А. Монильи: первый флорентийский опыт комической оперы // *Старинная музыка*, 2013. № 2. С. 12-21.

¹⁴ «Литературной основой для нее послужила комедия Микеланджело Буонарроти («Танча», 1611) из сельской жизни, с диалектальными тосканскими элементами. Либретто составил Андреа Монилья», — указывает Т.Н. Ливанова в «Истории западноевропейской музыки до 1789 г.», изд. 2-е, Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 372. Вероятнее всего, она опиралась в своем суждении на мнение Р. Роллана, изложенное в его работе «Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии», где он, правда, высказывается менее категорично: «Мы уже говорили, что пятьдесятю годами ранее Микеланджело Буонарроти-младший поставил деревенскую комедию того же названия... Монилья свободно обработал сюжет, примешав к нему романтический и сентиментальный элемент». См.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В восьми выпусках. Вып. 2. М.: Музыка, 1987. С. 70.

древних авторитетов канонов и комедийных схем тут нет. Пара сельских девушек — Танча (*простонар.* от Констанца) и Коза (*простонар.* от Николоза) — выбирают себе будущих мужей. За Танчей ухаживает двое юношей — один односельчанин, другой горожанин, за Козой — застенчивый крестьянин. Фабула строится на преодолении застенчивости одного и на выборе Танчи, которая отдает руку и сердце своему деревенскому возлюбленному. Она считает, что нравы в городе испорчены и заражены пороками, и людям необходимо вернуться назад к природе. Как видно, фабула пьесы довольно проста и бесхитростна. Впрочем, в сфере образов и в особенности поэтического языка пьеса производила на современников неизгладимое впечатление. И при этом некий аспект «академизма» оказался ей по-своему не чужд: Микеланджело к моменту создания этой комедии зарекомендовал себя как страстный ученый-лингвист, с головой ушедший в изучение народного тосканского диалекта, поскольку оказался вовлечен в грандиозный проект по созданию литературного словаря (*Vocabulario*, 1612), предпринятый под эгидой знаменитой флорентийской академии *della Crusca*.

Монилья в предисловии к либретто, опубликованном позднее в собрании его сочинений, нигде не упоминает о какой-либо связи с комедией Буонарроти-младшего. Однако то, что он хорошо знал ее, очевидно. Жанр своего либретто Монилья определил как *commedia civile rusticale* (комедия мещанская и сельская), подчеркивая одновременно и взаимосвязь с предшественником и принципиальные отличия. Действие в пьесе протекает не в деревне, а в маленьком провинциальном городке, куда совсем недавно был назначен в качестве подесты престарелый Ансельмо Джаноцци и переехал вместе со своей дочерью Изабеллой. В нее влюбляется местный юноша благородного происхождения Леандр, однако скуповатый отец противится их отношениям из-за бедности жениха. Слуга Леандра продувной и находчивый Брусколо изыскивает способ одурачить Ансельмо. Играя на его скупости, он берет с него слово женить молодых людей в обмен на сокровища из клада: его местоположение якобы известно одному лишь Брусколо. В действительности плут припрятал там деньги самого Ансельмо, уведенные у подесты его работником — горбуном, зайкой и пьяницей Дессо. Помимо названных в пьесе действуют еще зажиточ-

ный землевладелец Флавио, выступающий сперва соперником Леандра, а затем увлеченный воспитанницей Ансельмо Лизой, в действительности оказавшейся Леонорой, дочерью местного судьи Одоардо. А еще — пара местных крестьян Чапо и его возлюбленная Танча, которую безуспешно пытается отбить бестолковый Дессо. Язык персонажей в пьесе тонко дифференцирован. Танча и Чапо говорят на тосканском диалекте, оснащая свою речь множеством колоритных местных пословиц и поговорок. В этом — еще один явный след связи с «сельской комедией» Буонарроти, где все, кроме городского ухажера Танчи, говорят по-тоскански. Но остальные герои Монильи изъясняются на литературном языке, а речь «возвышенной» любовной пары — Изабеллы и Леандра — еще и отличается склонностью к поэтическим описаниям и лирическим тропам. В конце концов, пара благородных влюбленных в результате хитрой комбинации Брусколо соединяется, а к их свадьбе добавляются еще две — Флавио и Лизы (Леоноры) и Танчи с Чапо.

Как видно, в подборе действующих лиц, в общей разработке сюжета между либретто Монильи и комедией Буонарроти-младшего не слишком много общего¹⁵. Сам Монилья указывает на образцы, которым он следовал: «Я сдерживал себя, уклоняясь как от чрезмерной вседозволенности, так и от темной манеры Плавта, и взамен отдавал предпочтение грациозной чистоте и преподнесению нравов у Теренция, добиваясь лишь того, чтобы развлечение было достойно ума, отдых благородным, а времяпровождение невинным»¹⁶. Это признание ставит либретто Монильи в ряд сочинений, относящихся к жанру *commedia erudita*. Не составляет труда заметить, что главный стержень интриги — освобождение девушки из-под опекунской власти старика и соединение с «недостойным» юношей — равно как и хитроумные усилия, предпринятые для этой цели слугой (у древних эту функцию исполнял пронырливый раб), целиком лежат в обычном русле построения сюжетов латинской комедии. Оттуда же ведут свою родословную и зажиточный землевладелец, озабоченный браком, и воспитанница с темным прошлым, чье

¹⁵ Это отметил еще Г. Гольдшмидт в своей работе 1904 года — см.: Goldschmidt H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Op. cit. S. 111-112.

¹⁶ См.: Moniglia G.A. Poesie drammatiche, in 3 vol. Ed. 2do. Firenze: Vangelisti, 1698. Vol. 1, p. ix-xi. Цит. по: Leve J. Introduction // Melani J., Moniglia G.A. *Il potestà di Colognole*. Yale University Collegium Musicum 14, 2005. P. xviii.

происхождение внезапно выясняется, и старая кормилица, много лет хранившая эту тайну (Гора в либретто Монильи). Не будет преувеличением сказать, что своими основными, родовыми чертами пьеса «Подеста из местечка Колоньоле» более всего обязана «ученой комедии» и через нее древним латинским прообразам.

Но наряду с ними в либретто заметны и другие образцы. Скажем, поступок Лизы, которую Изабелла просит передать любовное письмо Леандру, а та коварно отдает его Флавио, очень напоминает действия завистливой Кориски из «Верного пастуха» Гварини. Именно к нему восходит вкус к женскому любовному соперничеству и интригам, изрядно сдобренным разнообразными хитрыми уловками и наигранной наивностью. Так что, как видно, опыт пасторальной трагикомедии для Монильи тоже не остался в стороне. У той же Лизы в одном из начальных монологов намечена еще одна важная тема, лежащая в основе ее действий: «Пусть я и родилась крестьянкой, но у меня достанет ума, чтобы стать благородной; небо, наверное, уготовило мне лучшую участь, ведь судьба переменчива» (I, 2). В более поздние времена подобные рассуждения о смене социального статуса станут одним из ведущих мотивов в комическом оперном жанре – прежде всего, у целого сонма служанок в интермеццо. Сюда же этот мотив проник из сценок *drammi per musica*, где диалоги на эту тему между одним из персонажей (чаще всего, молоденьким пажом) и престарелой кормилицей превратились тогда в некое общее место. В качестве примера можно упомянуть монолог Арнальты в «Коронации Поппеи» К. Монтеверди и Дж.Ф. Бузенелло (1642): «Сегодня Поппея станет императрицей Рима, я же, ее кормилица, вознесусь к наивысшему величию... Я родилась прислугой, а умру матроной» (III, 7).

Прямые следы влияния большой *dramma per musica* обнаруживаются и в других сценах. Так развернутый эпизод в третьем акте, где Брусколо при свете факелов совершает магические обряды у полуразрушенной башни, заставляя перепуганного Ансельмо поверить в существование спрятанного под землей клада, воспроизводит в пародийной форме сцену с Медеей, заклинающей духов из «Ясона»

Ф. Кавалли¹⁷. С этой же оперой возникает переключка в связи с образом Дессо — слугой-горбуном заикой, ставшим со времен «Ясона» популярнейшей комической фигурой в опере. Конечно, на его происхождение оказала практика комедии дель арте, где заикание было одним из самых распространенных поводов для *лацци* — устойчивых, постоянно воспроизводимых и переходивших из спектакля в спектакль комических приемов или типизированных сценок. В Неаполе в начале XVII века даже возникла маска Тартальи (*букв.* заики). Как правило она изображала мелкого чиновника (он мог быть судебским, нотариусом, полицейским, сборщиком податей), довольно часто испанца, коверкающего итальянскую речь, чьи монологи превращались в невообразимую тарабарщину, сопровождаемую комически преувеличенными телесными потугами. Конечно, заикание давало выигрышные поводы и для комического музыкального воплощения. Так что можно сказать, что через Дессо в «Подеста из местечка Колоньоле» перетекают не только элементы, сформировавшиеся в *dramma per musica*, но и приемы из практики комедии dell'arte, имевшей в целом весьма значительное влияние на оперу XVII столетия¹⁸. Помимо Дессо черты комедии масок заметны и у других персонажей — прежде всего, у романтической пары влюбленных Леандра и Изабеллы. Даже их имена прямо корреспондируют с обычно принятыми для такого рода героев в импровизированных комедиях. Черты, свойственные Панталоне, находим у надутого важностью и скуповатого подесты Ансельмо, педантичная глупость Доктора явно просвечивает в характере местного судьи Одоардо.

Как видно, и с точки зрения фабулы, и в разнообразии сцен, и в выборе персонажей, и в лексике в «Подесте из местечка Колоньоле» перемешано множество разнообразных истоков и традиций, так что, рассматривая комедию в целом, с полным основанием можно говорить о ее *гетерогенном* характере, о том, что в ней переплетены и сплавлены воедино самые разные прообразы и традиции. Хотя сам Монилья и декларировал стремление к «грациозной чистоте» Теренция, здесь нет намерения ограничиться какой-либо строгой литературной стилизацией. И именно

¹⁷ См.: Goldschmidt H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Op. cit. S. 121.

¹⁸ См. основополагающую статью по этому вопросу: Pirrotta N. Commedia dell'arte and opera. Op. cit. P. 305-324.

многообразие истоков сообщает пьесе ее живость, обеспечивает ей яркую палитру чувств и интересов, динамику и контрасты сцен.

Мелани, приступая к созданию музыки к либретто Монильи, не был новичком в оперном жанре¹⁹. Первые твердо приписываемые ему музыкально-сценические сочинения относятся к 1655-56 годам. Это были интермедии для спектакля «Самая верная женщина» (*La donna più costante*), поставленного силами флорентийской академии Восстающих (*degli Sorgenti*) в театре на виа Кокомеро. Так что, когда год спустя члены академии Неподвижных пожелали открыть свой собственный театр оперой, вполне естественно, что в качестве композитора возникла фигура Якопо Мелани. В те годы, пожалуй, вокруг Флоренции не было другого музыканта, имевшего за плечами настолько богатый опыт.

Если рассматривать оперу Мелани в ее историческом контексте, то неминуемо возникает острое впечатление неожиданной зрелости собственно музыкальной структуры этого сочинения. Уже давно общепризнано, что главным процессом в опере XVII века в плане развития ее композиции было постепенное вызревание в ней законченных ариозных форм, обретение ими довольно высокой степени автономии и перемещение основного драматического смысла музыкальной стороны спектакля из обширного, очень разнообразного по своим выразительным качествам, но все же в основном подчиненного слову речитатива в замкнутые музыкальные номера, довольно сильно разросшиеся и внутренне целостные. По сути, можно сказать, что это был процесс кристаллизации в опере так называемой номерной структуры – основополагающего принципа музыкального построения оперного жанра с конца XVII века и вплоть до начала XX-го, и что исторические границы этого процесса условно простираются приблизительно от 1620-х до 1680-х годов. 1657 год, когда возникла «Танча», хронологически занимает место, скорее, ближе к «середине» этого периода, однако фактически опера кажется словно бы

¹⁹ Большой опыт в музыкальном театре он приобрел благодаря собственному младшему брату, известному певцу-кастрату Агто Мелани, с которым он в 1640-х выступал в Париже в оперных постановках при дворе кардинала Мазарини, в 1651-52 годах пел в больших придворных спектаклях во Флоренции и в Модене, инициированных соответственно герцогами Леопольдо Медичи и Альфонсо I д'Эсте, а в сезоны 1652-54 гг. оба Мелани были приглашены выступать в венецианский театр Санти Джованни и Паоло. Возможно там же Якопо Мелани впервые был привлечен к сочинительству.

выхваченной из его финальной стадии. Нет никаких сомнений в том, что основной музыкальный интерес сосредоточен здесь не в «мелодиях — иногда, в очень красивых — но всегда возникавших без какой-либо цезуры прямо из речитатива, когда внутри какой-либо красноречивой фразы голос вдруг в определенный момент взмывал ввысь, преобразуясь на время в связную и более звучную волну, которая затем вновь спадала и замирала»²⁰, как это было все еще типично для большинства опер середины века, но именно в многочисленных, разнообразных, весьма протяженных и вполне законченных музыкальных номерах.

У историка, воспитанного на музыкальных закономерностях оперы буффа зрелого этапа, неизбежно вызовет удивление то, как гибко и непринужденно номерная структура сочетается в опере Мелани со сценической организацией действия. Не секрет, что композиция зрелой комической оперы строилась по образцу оперы *seria*, и согласно ему, сольный номер мог появиться только в конце сцены перед уходом действующего лица, исполняющего его, за кулисы (т. н. арии «на уход»). Это был своеобразный смысловой и эмоциональный акцент, подводивший итог пребыванию того или иного героя на сцене. В опере Мелани отсутствует какое-либо заданное правило на этот счет. Сольные номера могут появляться в начале сцены, в конце, взамен монолога, когда персонаж пребывает один на подмостках, могут завершать сцену, но быть исполненными не уходящим персонажем, а, напротив, тем, кто никуда не уходит. Музыкально-драматический ритм в «Подесте» чрезвычайно прихотлив, но тем не менее в нем действуют свои законы.

Сольные номера у Мелани привязаны не столько к окончанию сцен и отдельным персонажам, сколько к сценическим эпизодам, объединяющим нескольких лиц, и даже к сценическим картинам. Начинать новый эпизод или картину, в особенности, если на сцене появляется лишь один персонаж, композитор предпочитает с арии – как в случае с Изабеллой, открывающей всю оперу (сц. 1), или с Танчей, где она появляется впервые (сц. 9). Завершение эпизода, когда на сцене тоже остается один персонаж и после нескольких реплик будет должен уйти, также

²⁰ Так описывает типичное для оперы середины XVII столетия соотношение мелодического (чисто музыкального) и речитативного начала Н. Пирротта, см.: Pirota N. *Commedia dell'arte and opera*. Op. cit., p. 320-321.

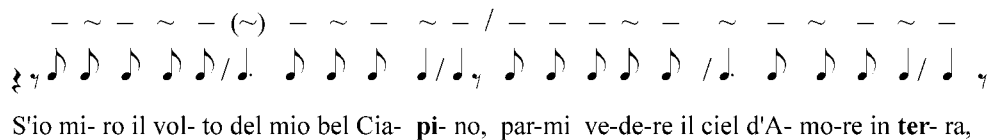
как правило оформляется сольным номером. Одновременное появление на сцене двух действующих лиц, даже еще не знакомых зрителю (как в случае с Чапо и Флавио в сц. 3) ведет к речитативному диалогу, также как и появление второго персонажа сразу вслед за арией уже пребывающего на сцене (Лиза после пения Изабеллы в сц. 2 или Леандр после мечтаний Флавио в сц. 7). Впрочем, если после сольного номера герой остается некоторое время на сцене один, предаваясь размышлениям в речитативе, то появление второго персонажа (если только он не сразу вступает с первым в диалог) тоже может сопровождаться арией, как в сцене Изабеллы с Танчей (сц. 10). Наконец, внутри одного сценического эпизода один из персонажей, даже не ушедший со сцены, может спеть и две арии, но не подряд, а после вклинивающегося чужого номера (сц. 11, когда Танча поет еще одну арию после ухода Изабеллы). В общем, правила оказываются, действительно, очень гибкими, но все равно они так или иначе привязаны к ритму появлений или уходов персонажей со сцены.

Стоит отдельно отметить еще одну особенность «Танчи»: специальное оформление и автором либретто, и композитором эпизодов, завершающих акты — нечто пусть и отдаленно, но напоминающее буффонный финалы, до фактического появления которых должно будет пройти целое столетие. Первое действие завершается сценой серенады: безутешный Леандр собрал друзей, музыкантов и устроил под окнами дома подесты небольшой концерт, чтобы напомнить Изабелле о своей любви. Ансельмо это кажется оскорблением его властного статуса, и он направляет на молодежь группу своих охранников-сбирров. Все заканчивается столь же шумным, сколь и динамичным балетом-баталией. Для второго акта предусмотрена еще более захватывающая концовка. Во время празднования именин Флавио на лугу у его дома Брусколо затевает неожиданный дьявольский фейерверк и явление четырех пронырливых чертиков (переодетых деревенских мальчишек), а затем во всеобщей суматохе устраивает похищение Лизы. Третий акт по форме менее динамичен, но и он оформлен сценически яркой картиной праздничной ярмарки на площади в Колоньоле, и на ее фоне Ансельмо и Одоардо церемонно дают согласие на замужество своих дочерей. Конечно, здесь еще далеко

до изощренности буффонных финалов, но понимание того, что завершение актов в комической опере требуют определенного акцента, усиления сценической активности, – такое понимание в «Подесте из местечка Колоньоле» продемонстрировано авторами со всей отчетливостью.

И все же наиболее полно музыкальные особенности оперы сконцентрированы в сольных номерах. Поскольку мы имеем дело еще с весьма ранней формой оперного жанра, было бы несправедливо ожидать их слишком большого разнообразия. Все арии в «Танче» довольно легко подразделяются на две большие разновидности. Первые тяготеют к народно-бытовому песенно-танцевальному складу, вторые — к более изысканной и рафинированной сфере лирических канцон, распространенных в образованных гуманистических либо придворно-аристократических кругах.

Визитной карточкой оперы, ее самым популярным номером, прямо ушедшим в народ, стала веселая выходная песенка Танчи «Лишь взгляну в лицо» (*S'io miro in volto – I, 9*). Девушка признается, что в облике своего любимого Чапино видит самого Амура, сошедшего с небес. Композиция песенка незамысловата: четыре куплета в традиционной форме *abb* (с незначительными вариантными отклонениями), перемежаемые очень короткими оркестровыми отыгрышами (Рис. 1). При всей простоте она пленяет не только своим задорным характером, но и прихотливыми метроритмическими оборотами. Мелани мастерски смещает акценты ударений в словах на слабое время в тактах, так что образуются своеобразные синкопы:



Размещенные в зоне кадансов, они живо напоминают характерные притопывания народных танцев и придают мелодии особый колорит.

В близкой манере решен и первый номер плутоватого слуги Брусколо. Правда, в нем нет этих метрических хитростей, зато его мелодическое развертывание выглядит богаче. В нем меньше речитации, синлабических повторов звуков,

больше опеваний, задержаний и других оборотов, разнообразящих движение мелодии. Та же песенная структура *abb*, реализованная в стиховой строфе, оформлена здесь не простым повтором, как было в предыдущем примере, но совершенно новым вариантом (Рис. 2). И если комедийное наклонение песенки Танчи опирается на ее жанрово-бытовые истоки, то в ариетте Брусколо дело обстоит несколько сложнее: оно обусловлено ситуативно. Грустноватая минорная мелодия оформляет дерзкие стихи с легким налетом сентенциозности, в которых утверждается, что человек, избавляющий от (лишних) пожитков своего ближнего, — вовсе не ворует, а, скорее, творит милостыню.

Поскольку песенность господствует в опере, не удивительно, что подавляющее большинство сольных номеров решено в строфических формах. При этом ощущения однообразия не возникает в силу того, что сам принцип строфичности предлагает очень большое число различных вариантов. Так в отличие от куплетной песенки Танчи, ария Брусколо выполнена в трехчастной строфической форме:

А - rit. - В - rit. - А - rit.

При этом ее средний раздел представляет собой некое в известной степени развивающее построение и тем самым несколько отходит от типичной для простых песенных форм логики циклической повторности. В сходной трехчастной строфической форме решена и первая ария Лизы «Раз уж Купидон слепой» (*Se Cupido cieco sta – I, 1*). В целом простые песенные строфические формы в тех или иных вариантах составляют прочную основу для большинства номеров народно-бытового плана.

В лирических канцонах персонажей, включенных в любовные сюжетные перипетии, по сути, доминируют те же принципы. Только сами строфы в их номерах чаще всего оказываются организованы заметно сложнее, и в интонационном строе более гибко взаимодействуют обобщенная песенно-кантиленная основа и унаследованные от практики большой *dramma per musica* фрагменты мелодической речитации, более откровенно эмоционально окрашенные, временами даже патетически приподнятые и ориентированные на прямое личностное самовыражение. Именно эти два фактора вносят усложнение и обеспечивают значительное разнооб-

разие в структурах номеров лирического плана. Хорошим примером может служить вторая ария Леандра «Бедность — великое мучение» (*Gran tormento è povertà* – I, 15 – Рис. 3).

Gran tormento è povertà.	Бедность – великое мучение.
D'avara bellezza,	Жадной красоты,
S'un cor mendico	Коль за душой ни гроша,
Un dì schiavo diviene.	Ты станешь однажды рабом.
Se l'oro non spezza	Если с помощью золота
Le dure catene,	Не разрубить жестоких цепей,
Non sperì mai goder la libertà.	И не надейся больше наслаждаться свободой.

Как видно, строфа организована сложно: начальным девятисложником (*novenario*) и конечным одиннадцатисложником (*endecasillabo*) обрамлены центральные шестисложные строчки (*senari*). На этой основе едва ли возможно сформировать традиционную песенную строфу *abb*. Перебивы метра естественным образом препятствуют образованию симметричных музыкальных построений, что облегчает внедрение различных «риторических» акцентов. Первый стих задает вполне закругленное, кантиленное начало (а). Вторая фраза продолжает этот начальный импульс и вместе с третьей образует предложение (b) с остановкой на половинном кадансе. В следующем, третьем предложении (с) нарастает патетика, она выливается в эмоционально приподнятые, отрывочные фразы (на слова «*le dure catene*»), сменяемые резким метроритмическим сдвигом, вызванным применением гемиолы (на слова «*non sperì mai*»). Завершение предложения чуть более спокойно, но и оно содержит «нервную» синкопу, к тому же приводит не в основную тональность *c-moll*, а в *B-dur*. Для закругления всей строфы Мелани применяет гениальный прием: он повторяет начальный стих (а'). При этом, в целом сохранив его кантиленный характер, он в решающий момент меняет плавное поступенное движение на острые экспрессивные скачки (на слово «*tormento*»), словно суммируя в нем и спокойную начальную песенность, и бурный эмоциональный речитатив, возникший в середине. Этот повтор становится прекрасным объединяющим элементом в арии, поскольку приводится и в конце второй, заключительной строфы. В целом форма арии приобретает следующий вид:

A	- rit.	-	A'	- rit.
(abca')			(dea')	

Трудно не заметить изысканную структурную игру: ясное двухчастное членение сочетается тут с троекратным проведением начального стиха, образующего своеобразный «рондель».

При общем господстве в опере песенных форм нельзя не отметить редкие исключения, которые в ней, конечно же, имеются. Одним из них, выполненным с неоспоримым мастерством, можно считать арию Изабеллы «Если любимый покинул меня» (*Se mi fugge il mio ben – I, 20*), написанную в виде строфического *lamento* на *basso ostinato*.

Сцены *lamento* к моменту, когда возникла «Танча» Мелани, уже имели в опере некоторую традицию. Прототипом для них послужили, по мнению американской исследовательницы Е. Розанд²¹, монтевердиевские «Плач Ариадны» (*Lamento di Arianna*) из утраченной оперы «Ариадна» (1608) и мадригальная сцена «Плач нимфы» (*Lamento della Ninfa* — обе на тексты О. Ринуччини)²². Ориентируясь на них, можно определить два базовых вида сцен *lamento*: декламационные на основе *versi sciolti* (нерифмованные стихи – восходит к *Lamento di Arianna*) и строфические арии с *basso ostinato* (восходит к *Lamento della Ninfa*)²³. В «Танче» Мелани представлены оба эти варианта: декламационная сцена *lamento* Изабеллы, весьма ярко и тщательно проработанная в части музыкальной речитации, правда, в довольно скромном сопровождении *basso continuo*, помещена во второй акт (II, 13)²⁴. Но ария-*lamento* из первого акта, конечно, вызывает особый музыкальный интерес (Рис. 4).

В оперной практике строфическая ария-*lamento* с *basso ostinato* получила одно из первых ярких воплощений в опере Ф. Кавалли «Любовь Апполона и Даф-

²¹ Rosand E. *Opera in seventeenth-century Venice*. Op. cit. P. 362.

²² «*Lamento di Arianna*» было опубликовано отдельно от оперы сперва в многоголосном мадригальном переложении (вошло в Шестую книгу мадригалов – 1614), а затем в оригинальной монодийной форме в сборнике *Due lettere amorose* (Venezia, 1623). «*Lamento della Ninfa*» вошла в состав сборника «*Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto*» (Восьмая книга мадригалов – 1638).

²³ О двух типах – декламационных *lamento*-сценах и структурно завершенных *lamento*-ариях – см. также: Емцова О.М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: поэтика жанра. Дисс... канд. искусствоведения. М., 2005. С. 155-156.

²⁴ Впрочем, в ней тоже есть особенность, поскольку она написана на основе двух вполне регулярных рифмованных шестистрочных строф.

ны» (*Gli Amori d'Appolo e di Dafne* – 1640, на либр. Ф. Бузенелло)²⁵. Год спустя появилась также его «Дидона» (1641, также на либр. Ф. Бузенелло), изобилующая сценами *lamento*, среди которых выделяется строфическая ария Кассандры (I, 4) на остигатный нисходящий хроматический бас. Арию Мелани от этих образцов отделяет 16-17 лет (от опубликованного мадригала Монтеверди, соответственно, 19). Едва ли он прямо подражал им, у арии Мелани с ними уже слишком много и крупных, и мелких различий. В ранних *lamento* Монтеверди и Кавалли диатонический и хроматический варианты остигатных фигур различаются: первый очень краток и исчерпывается движением баса по нисходящему диатоническому тетраорду; второй (в «Плаче Кассандры»), напротив, чрезвычайно протяжен и использует полную хроматическую гамму в объеме двух октав. У Мелани остигатный мотив довольно краток, в том же, что и в ранних *lamento*, объеме кварты с последующим квинтовым скачком вниз, но при этом движется по хроматической шкале. У Кавалли, насколько можно судить, обе арии инструментованы только *continuo*, никаких обязательных инструментальных партий не предусмотрено; у Монтеверди в ткань арии изредка вклиниваются голоса из мадригального «хора», но не инструменты. Мелани разделяет вокальные строфы небольшими инструментальными ритурнелями, как это стало принято в композиции арий-канцон того времени. Стоит отметить прекрасные мелодическое и композиционное качества этих ритурнелей, справедливо восхитивших Г. Гольдшмидта уже более столетия назад: «То, что слова не в силах выразить, остается на долю инструментов; это уже не просто формальный инструментальный отыгрыш, теперь это музыка на службе у выразительности»²⁶. И, пожалуй, наиболее существенное отличие связано с размахом и масштабом сцен. И у Монтеверди, и у Кавалли *lamento*-сцены очень велики, разделены на несколько стадий, имеют обрамления, могут включать обширные декламационные вставки. Сцена Изабеллы у Мелани довольно компактна, она включает лишь десять тактов декламационного речитатива и сорок пять тактов арии. Своей

²⁵ Rosand E. *Opera in seventeenth-century Venice*. Op. cit., p. 367.

²⁶ Goldschmidt H. *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. Op.cit. S. 119.

протяженностью она никак не выделяется в сравнении с остальными номерами оперы.

Рассмотрение оперы Мелани можно было бы продолжать и далее, поскольку она действительно изобилует образцами великолепной музыки, ценными как своими собственными достоинствами, так и предвосхищением ближайшего и далекого будущего. Но и такого не слишком подробного знакомства достаточно, чтобы сделать некоторые принципиальные выводы. Конечно, «Танча, или Подеста из местечка Колоньоле» — лишь один из ранних образцов итальянской музыкальной комедии, и с высоты стандартов периода расцвета ей можно предъявлять множество претензий. Можно критиковать либретто за то, что Танча и ее возлюбленный Чапо, хоть и принадлежат к числу самых колоритных персонажей, не слишком тесно связаны с действием. Можно сетовать, что подеста Ансельмо, фигурирующий в заглавии сочинения, появляется на сцене только в конце первого акта, а его партия уж очень бедна сольными номерами. Можно оценивать попытки Мелани музыкально оформить действенные сцены в финалах, а также пародийную сцену заклинания духов в третьем акте как очень скромные и довольно неумелые. И это будет в большой степени справедливо. Но нельзя не согласиться, что в сравнении с операми-современницами здесь был сделан решительный шаг в направлении зрелой и автономной музыкальной композиции оперы. Возможно, именно комедийный жанр, где не столь сильно доминировал патетический тон, развязал композитору руки и позволил столь решительно приподнять законченные и закругленные музыкальные структуры, сделав именно их центрами музыкальных и драматических обобщений. И, наконец, нельзя не признать, что «Танча» представляет собой один из первых образцов итальянской комической оперы, в котором момент чисто литературного эксперимента, момент «ученого опыта» перерастает в формирование определенной устойчивой театрально-сценической традиции. То, что дело не ограничилось пусть и успешной, но единичной постановкой, что есть точные сведения о повторных спектаклях во флорентийском театре Кокомо в

1661 году и в Болонье в 1673²⁷, что много лет спустя опубликованным текстом Монильи воспользовался Дж.М. Буини для нового спектакля (Флоренция, 1727), что вслед за этой оперой в ближайшие годы на флорентийскую сцену вышли еще несколько сочинений того же жанра — все это подтверждает особое положение сочинения Я. Мелани и Дж.А. Монильи в оперной истории.

1.3. Мелани в Риме: от *commedia civile rusticale* к *commedia dell'arte*

Как уже упоминалось, после смерти покровителя театра della Pergola кардинала Джован Карло де Медичи в 1662 г. бурное флорентийское развитие комедии заглохло. Опыт развития этого жанра во Флоренции 1650-х - начала 1660-х годов оказался довольно кратким, и устойчивая длительная традиция музыкальных комических спектаклей в этом городе так и не укоренилась. Однако этот опыт не исчез бесследно, поскольку был буквально 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», созданная по заказу влиятельного римского вельможи Л.О. Колонны и впервые поставленная в 1668 г. в его приватном театре, а в дальнейшем силами странствующей труппы повторенная едва ли не двадцать раз в разнообразных театрах юга и севера Италии. Либретто этой *dramma musicale burlesco* принадлежало уже имевшему театральный опыт поэту Филиппо Аччаюоли, который, сохранив (возможно, под влиянием Мелани) верность комедийному жанру, трактовал его иначе, чем Монилья во флорентийский период.

В основе «Джирелло» сказочный сюжет, где два коварных министра, пользуясь временным отсутствием царя Фив Одоардо, вершат подлые козни. Одному из них приглянулась бойкая жена придворного садовника Джирелло, и он изгнал из города незадачливого мужа. Однако в лесу неподалеку от города Джирелло посчастливилось встретить всемогущего Мага, одарившего его волшебным плащом, так что для всех, кто видел садовника в этом одеянии, он приобретал облик царя Одоардо. Вернувшись в Фивы, Джирелло легко расправляется со своими обидчиками. Кроме того, берет под защиту юного слугу-мавра Мустафу, в

²⁷ См.: Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Op. cit. Vol. 4, p. 445.

которого влюбилась царская сестра принцесса Доральба, но, раздраженная его нерешительностью, отправила в темницу. Возвращение в город настоящего Одоардо порождает комическую неразбериху, пока Джирелло, воспользовавшись другим даром Мага — волшебным корешком, не превращает царя в садовника и не препровождает и его в тюрьму. Вмешательство Мага вновь расставляет все на свои места. Царь Одоардо вынужден смирить свой гнев и простить даже вопиющий мезальянс, допущенный собственной сестрой, поскольку оказывается, что Мустафа — похищенный в детстве пиратами и проданный в рабство сын царя Кипра. Все славят мудрого Мага, восстановившего справедливость.

Либретто Аччаюоли во многих чертах предвосхищает знаменитые театральные фьябы (сказки) Карло Гоцци, увидевшие свет век спустя. И если утонченный венецианский аристократ стремился оживить в них дух комедии масок, противопоставляя его скомпонованным «по правилам» и буржуазным по духу комедиям Гольдони, то и Аччаюоли явно опирается на приемы и схемы *commedia dell'arte*, желая отдалиться как от бытовых схем «ученой комедии», так и моральной риторики комедии «плаща и шпаги». По крайней мере, один из его персонажей — добродушный тюремщик-заика Тарталья, прямо указывает на зрелищные истоки спектакля, в котором также распознаются и следы острой политической сатиры²⁸. Впрочем, и большинство других персонажей тяготеет к давно знакомым фигурам импровизационной комедии. В облике Джирелло угадываются черты предприимчивого и неунывающего Дзанни; попадая в сложные ситуации, он легко находит выходы. Принцесса Доральба и Мустафа гораздо больше напоминают романтическую пару влюбленных, на которых в комедии масок сыпятся жестокие удары судьбы, нежели героев комедии «плаща и шпаги», погруженных в бесконечные колебания и поиски выхода из неразрешимого конфликта между любовью и честью. Злые министры списаны с комических стариков, притом один из них (Ормондо) грешит сластолюбием, а другой (Филон) — упрямый педант в духе Доктора. Жена

²⁸ Р.Л. Уивер высказывает предположение, что в сюжете нашло выражение желание Марии Манчини — племянницы кардинала Мазарини и возлюбленной молодого Людовика XIV — отомстить своему дяде, предпринявшему энергичные шаги к предотвращению этого неравного и политически невыгодного брака, и выдавшему племянницу за Л.О. Колонну против ее воли. См.: Weaver R.L. Girello // NGDO, Vol. II. P. 432.

Джирелло и кормилица принцессы Пасквелла очень гармонирует с этим карнавальным миром, пусть в ней легче просматриваются черты комической кормилицы из латинских комедий или любвеобильной старухи из буффонных сцен венецианских *drammi per musica*. Лишь царь Одоардо и его супруга Эрминия по статусу могут быть отнесены к благородным персонажам трагикомедии, но здесь они скорее похожи на идеальных королей из сказок (как и всемогущий Маг — совершенно сказочный персонаж), и, что важнее, они не столько сами определяют действие, сколько оказываются вовлеченными в его причудливые повороты. Помимо этого, в опере также чувствуется влияние *dramma per musica* со стороны зрелищно-декорационной. Л.О. Колонна слыл большим почитателем барочного оперного жанра, регулярно посещавшим новинки венецианских театров²⁹, потому неудивительно, что представленный в его театре спектакль предполагал богатый набор контрастных декораций. Задники с городской застройкой Фив менялись на площадь с видом на тюрьму, имелось несколько вариантов царского дворца — в виде большой залы, комнаты, галереи и двора с садом. Кроме того, еще вид рощи недалеко от города и мрачная пещера Мага, где Джирелло окажется в окружении танцующих чертей.

Партитура «*Il Girello*» принадлежит к тем нескольким счастливым исключениям в наследии Я. Мелани, которым удалось дойти до наших дней в сохранности³⁰. Ее анализ показывает заметные изменения стиля композитора, произошедшие в течение десятилетия, и, что также несомненно, связанные с трансформацией жанра в сторону большей зрелищности и одновременно остроты комических положений. «Танча» была погружена в мир сельской идиллии, и имевшиеся в ней отклонения в городской быт или в ночную фантастику были выполнены в гораздо более мягкой, оттеняющей форме. В «Джирелло», напротив, господствуют резкие контрасты, соответствующие заданному Аччаюоли бурлескному характеру зрели-

²⁹ De Lucca V. *L'Alcasta* and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome // *The Journal of Musicology*, Vol. 28, Issue 2, 2011. P. 205.

³⁰ Имеется несколько экземпляров в библиотеках Модены, Неаполя, Ватикана, а также в Лондонской *British Library*. Нам оказалась доступной партитура из библиотеки неаполитанской консерватории — I-Nc (на его обложке в качестве автора ошибочно указан Ф. Пистокки). Насколько нам известно, до сих пор не существует работы, посвященной анализу этой оперы Мелани.

ща. И Мелани всячески подчеркивает эти контрасты через сопоставление предельно далеких по стилистике музыкальных номеров. К примеру, ряд начальных сцен, в итоге которых коварные министры отправляют Джирелло в тюрьму, завершается грустной песней Тартальи «Бедный муж» (*Un povero marito* - I, 4) о бесправии мужа, чья жена приглянулась власть имущему. И тут же следующая сцена открывается полной чувственной тоски арией «Безрассудная Доральба» (*Sconsigliata Doralba* – I, 5). Ее повисающие в воздухе вопросы, нерешительные, оборванные речитативные фразы составляют прямую противоположность простой и незамысловатой мелодике предшествовавшего номера. Сцена Доральбы содержит несколько кантиленных эпизодов, прослоенных небольшими речитативами. И за первым идет протяжное, напевное *Largo* «Пугаться цепей» (*Paventar le catene*), а за ним — переполненное краткими, уже слабо сдерживаемыми, откровенными призывами ариозо «Мустафа, где же ты?» (*Mustafà, dove sei?*), где томным хроматическим репликам голоса отвечает хор струнных в респонсорной мадригальной манере (Рис. 5). И тут же, прямо встык к этой сцене идет решительная песенка Пасквеллы «В час, когда над миром появляется солнце» (*Or che'l sole al mondo spunta* – I, 6). Старая кормилица пришла к тюрьме, где заточен ее Джирелло, чтобы показать всем, что она — «женщина, хранящая честь, а не обительница борделя» (*son donna d'onor, non di bordello*). Это дерзкое, и даже разгульное направление продолжает и еще усиливает Джирелло в своей вольной песенке «Милые дамы из борделя» (*Belle donne di bordello* – I, 10), сетуя на то, что его отправляют в изгнание, а он остался у них в долгу. Наконец, вслед за этой несколько грубоватой и неказистой песенкой появляется Мустафа с его утонченной, подхваченной гибкими имитациями струнных репликой «О, счастливый Мустафа» (*O, felice Mustafà* – I, 11), служащей началом полного резких контрастов дуэта чернокожего раба и томящегося в темнице Джирелло. Поначалу каждый из них в развернутых фразах попеременно оценивает свою судьбу: Мустафа восхваляет, полагая, что удачливее его, наделенного нежным вниманием госпожи, «в мире нет, не было и не будет»; Джирелло, напротив, жалуется, что мир не знал более невезучего, чем он. Под конец их совершенно

противоположные по духу и по облику реплики виртуозно объединяются в ансамблевом звучании (Рис. 6)³¹.

Острые контрастные сопоставления, подобные описанным, господствуют на протяжении всей оперы. Это, однако, не означает, что в «Джирелло» заметно возросла драматическая составляющая действия. Скорее, наоборот, они способствуют явному усилению пародийности в преподнесении образов, переживаний и положений, вынесенных на сцену. Они акцентируют момент лицедейства, намеренного наигрыша, только разрушающий призрачное правдоподобие происходящего и дополнительно подталкивающий сценическую игру к бурлеску, а иногда и на грань фарса. Возникает своеобразная парадоксальная ситуация: чем более яркими в своей эмоциональной приподнятости и отточенными в своей выразительной формальной пластике становятся музыкальные средства, тем более комичными из-за подчеркнутой условности и ненатуральности выглядят события и персонажи, проходящие перед глазами зрителя спектакля. И Мелани, как кажется, стремится в полной мере использовать преимущества этого положения, добиваясь явного прогресса в расширении палитры выразительных средств музыки.

Примером может служить оформление эпизода с Магом во второй картине первого акта. Стоит вспомнить, что и в «Танче» имелась сцена с Брусколо, заклинающего потусторонние силы, решенная преимущественно в речитативной манере. В «Джирелло» Мелани пишет для Мага законченную арию «Сташные чудища, адские фурии» (*Mostri terribili, furie d'averno – I, 15*), где музыкальный образ inferнального мира предстает в концентрированном виде. Плотные ряды аккордов оркестра, наверняка расширенного для эффекта какими-нибудь грохочущими инструментами, в совокупности с упорными дактилическими ритмами должны были производить устрашающее, хотя и несколько грубое впечатление (Рис. 7). При этом, однако, ощущение пародии на сцены-заклинания из *drammi per musica* и карнавальной условности происходящего только усиливается в сравнении с тем, как это было в «Танче».

³¹ Дополнительным, однако весьма ярким фактором контраста служит подчеркнутая разница голосов у персонажей — Джирелло бас, в то время как Мустафа сопрано (вероятнее всего, кастрат).

Другой, более утонченный пример пародийного контраста дает сцена с Тартальей и ария царя Одоардо «Небеса, рок, боги и звезды» (*Cielo, Fato, Numi e Stelle* – III, 8) из третьего акта. До этого в чехарде заточений и освобождений Мустафы Джирелло (в облике царя) велит тюремщику побить палкой того, кто решится снова отправить раба в тюрьму, даже если это будет сам царь. И вот Одоардо приказывает Тарталье в очередной раз схватить Мустафу и получает в ответ палочные удары — излюбленная сцена-лацци в духе комедии дель арте. Этот сюжетный поворот вызывает потрясение в представлениях бедного царя. До этого момента он появлялся перед публикой в ряде лирических дуэтов с супругой в благородном облике счастливого возлюбленного, либо отдавал распоряжения подданным в решительных речитативах. Здесь же он поет прочувствованную, полную патетических возгласов и страшной растерянности арию-монолог, в которой передает свое ощущение рушащегося мира (Рис. 8). Резкий контраст со сценическим положением переводит эту патетику в пародийный план.

В целом музыкальные решения в «Джирелло» демонстрируют возросшую зрелость и большую свободу в оперировании композиционными и выразительными средствами музыки. Одним из примеров яркой изобретательности в этом отношении может служить дуэт Доральбы и Мустафы «Меня не любишь? - Нет, напротив» (*Non m'ami? - No, no* – I, 12). Настойчивая Доральба энергичными вопросами пытается расшевелить нерешительного слугу и вынудить признаться в любви к ней. Спустя множество сцен, во втором акте, когда царь отправляет дерзкого мавра за решетку, от отчаяния с него спадает вся его скованность. Но теперь уже Доральба смущена его горячностью. И тот же дуэт повторяется (II, 14), только теперь влюбленные меняются партиями, и на нетерпеливые вопросы Мустафы отвечает растерянная Доральба.

Более всего достигнутая Мелани композиционная свобода видна из сопоставления кульминационного номера всей оперы — трагической жалобы Мустафы «Молю, о боги, вас о жалости» (*Chied' o numi a voi pietà* – II, 13) со сходной по настроению и положению в драматургии жалобой Изабеллы из «Танчи». Как и в ранней опере сольный номер Мустафы изложен в виде строфической арии-lamento

на *basso ostinato*, но его протяженность резко возрастает — 111 тактов против 45 в арии Изабеллы. При этом остинатный мотив баса остается таким же кратким и выполнен по той же схеме: хроматическое нисходящее движение в объеме кварты с последующим квинтовым скачком вниз. Однако объем ламенто Мустафы возрастает совсем не за счет стихов и лишь в небольшой степени из-за количества остинатных повторов. Более всего на протяженность арии влияет изменение композиции строф. Мелодия баса, поначалу стабильная, в дальнейшем разрастается, так что форма арии преобразуется из первоначально строгого в свободное остинато. Ария членится стиховыми строфами поверх остинатных музыкальных на две части. Первая строится на девяти строгих проведениях баса (фрагмент см. в Рис. 9), и вслед за ними в момент возвращения в тексте первого стиха возникают измененные варианты: вместо четырехтактовых — 3+5+4 с другим рисунком мелодической линии и, наконец, еще 5-тактовый с исходной формулой, но с модуляцией из *a-moll* в *C-dur*. В основе второй части — новая текстовая строфа, и басовые линии в ней в начале близки к исходной, только в *C-dur*: первое проведение 4-хтактное, но с измененным рисунком, второе — с точным рисунком (от ноты «до»), но под конец разрастается до 12 тактов. В дальнейшем бас уходит от остинатной формулы и возвращается к ней вновь лишь в двух последних проведениях вместе с возвращением в тексте первого стиха. В целом ария в сравнении с номером из «Танчи» демонстрирует совершенно новую степень гибкости и тонкий расчет в построении. Моменты повтора, скрепляющего целое, и обновления, приковывающего интерес, сочетаются настолько естественно и непринужденно, что оставляют ощущение гармоничной стройности и ясности.

«Джирелло» Мелани на либр. Аччаюоли остался одним из самых смелых экспериментов в ранней комической опере. Хотя отдельные сюжетные и композиционные решения, найденные здесь, в дальнейшем будут не раз воспроизводиться в сочинениях преемников Мелани, общая концепция оперы с тяготением к яркому, полному визуальных эффектов и элементов фантастики зрелищу, со смелым смешением стилистически разнородных и даже противоположных планов — от благородных порывов возвышенной героики до беззастенчиво низменных потеш-

ных сценок, достойных едва ли не площадных фарсов — все это в дальнейшем в подобном сочетании не будет повторено нигде. Можно сказать, что 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*, лишь слегка оживленных чертами современных, выхваченных из гущи текущей жизни персонажей, до не скованного никакими сюжетными рамками набора экстравагантных сценических положений, обеспечивающих смену ярких сценических картин (позаимствованных из барочной оперы), причудливую (под стать карнавалу) последовательность неожиданных и невероятных событий и ряд хорошо знакомых актерских трюков (почерпнутых из *commedia dell'arte*). В этих границах итальянская комическая опера будет действовать, все более подробно исследуя доступную топографию, на протяжении не только ближайшего раннего этапа, но и в течение следующих полутора веков вплоть до последних стадий развития оперы *buffa*.

1.4. Римские варианты музыкальной *commedia erudita*: «комедия характера» и комедия-пастораль

Трудно утверждать категорически, что именно поздняя комическая опера «Джирелло» Я. Мелани на либр. Ф. Аччаюоли открывает новый этап в развитии оперного жанра в Вечном городе. И все же можно утверждать, что после долгих лет относительного затишья это был первый спектакль, которому сопутствовал явный успех. Одним из его следствий можно считать и то, что год спустя к окончанию карнавала 1669 г. в том же дворце Колонна увидела свет еще одна музыкальная комедия на либретто Ф. Аччаюоли в соавторстве с Дж.Ф. Аполлони «Наказанный нечестивец» (*L'empio punito*) – одна из первых оперных обработок сюжета о Дон Жуане³². Музыка на этот раз была заказана Алессандро Мелани (1639-1703) — младшему брату Якопо.

Однако главное содержание ближайшего этапа в музыкальном развитии Рима состояло не в развитии комической оперы, а в строительстве и подготовке к

³² Подробный анализ оперы приведен в кн.: Pirrotta N. *Don Giovanni in musica*. Op. cit. P. 26-57.

открытию большого публичного театра Тординона. Этот новый импульс к развитию римской музыкально-театральной жизни возник в связи с восхождением и кратким пребыванием с 1667 по 1669 гг. на папском престоле Климента IX — до этого момента кардинала Джулио Роспильози, уже не раз упомянутого страстного театрала и ценителя оперы. И конечно, когда в 1670 году театр Тординона наконец открылся, его оперный репертуар составили совсем не пришедшие из Флоренции комедии, а большие героико-исторические трагикомедии, импортированные из Венеции³³.

Из римских авторов к постановкам в Тординона был поначалу допущен лишь молодой Алессандро Страделла. Но ему (как и в случае с меланивским «*Il Girello*») поручали лишь сочинять прологи и интермедии между актами. Другому из коренных римских музыкантов Бернардо Пасквини удалось добиться большего: его «Любовь, возникшая из мести, или Алькаста» (*Amor per vendetta, ovvero L'Alcasta* – либр. Дж.Ф. Аполлони) стала единственной невенедианской постановкой, попавшей на публичную римскую сцену³⁴. Но деятельность театра Тординона продолжилась недолго. Последние постановки прошли в 1674 г., а на следующий сезон в связи с празднованием очередного юбилея *Anno santo* под давлением курии публичный театр был закрыт — официально на год, но фактически оставался в бездействии во все годы понтификата сурового папы Иннокентия XI (Одескальки) вплоть до 1690 г. Таким образом, возможности и поводы для постановок монументальных и дорогостоящих венецианских *drammi per musica* практически исчезли. Но побороть вспыхнувший интерес к опере папе Иннокентию XI оказалось не под силу. Фрондирующая партия римской аристократии, возглавляемая Кристиной Шведской и близкими к ней Л.О. Колонной, кардиналами Оттобони, Памфили, Киджи, герцогом Джамбаттиста Боргезе и маркизом Капраника, вновь принялись осуществлять частные постановки в своих дворцах. В них преобладали и совсем иная

³³ Театр открылся в апреле 1670 г. спектаклями труппы комедии дель арте под предводительством актера Тиберико Фьорилли (друга Мольера, знаменитого создателя маски Скарамуччи). Оперной премьерой стал «Сципион африканский» Ф. Кавалли (январь 1671). Затем последовали «Новый Ясон» Ф. Кавалли (1671), «Дори, или Верная раба» и «Тит» П.А. Чести, «[Краткое] благоденствие Элия Сеяна» А. Сарторио (все 1672), «Любовь, возникшая из мести, или Алькаста» Б. Пасквини, «Гелиогабал» Дж.А. Боретти (обе 1673), «Калигула» Дж.М. Пильярди, «Массенций» А. Сарторио (обе 1674).

³⁴ См. предыдущую сноску — опера поставлена в 1673 г.

стилистика, и другой круг жанров — в первую очередь, комедийный и пасторальный, либо их смешение. Так, перечисляя только самые заметные из них, стоит упомянуть *La donna ancora è fedele* Б. Пасквини (либр. Д.Ф. Контини, 1676) и его же *Il Trespolo tuttora balordo* (на либр. Дж. К. Виллифранки, 1677), увидевшие свет на сцене палаццо Колонна; *L'Idalma o Chi la dura la vince* Б. Пасквини (либр. Д. де Тотиса, 1680) и *Tutto il mal non vien per nuocere* А. Скарлатти (либр. Д. де Тотиса, 1681), сыгранные на сцене палаццо Капраника; *Gli equivoci nel sembiante* (либр. Д.Ф. Контини, 1679) и *La dama di spirito geloso e la guerra costante* А. Скарлатти (либр. Ф. Орсини, 1683), представленные в театре Контини, колледжо Клементино и в палаццо герцогини Браччано; совместная опера А. Мелани, Б. Пасквини и А. Страделлы (каждый написал по акту) на либр. Б. Памфильи *La santa Dinna*, поставленная в его собственном палаццо Дория Памфильи в 1687 г.; наконец, *La gelosa di se stessa* неизвестного автора на либретто А. Спаньи (переработка комедии Т. де Молины), спетая в палаццо Барберини в 1689 г. Эти опыты не ограничиваются Римом, но волнами расходятся по периферии, вызывая ответные реплики в Генуе (*Il Trespolo tuttora* А. Страделлы на либр. Дж. К. Виллифранки в 1679 г.), во флорентийском театре Кокомеро (*Il carceriere di se stesso* А. Мелани на переведенную Л. Аминари с французского комедию, принадлежащую Кальдерону, 1681), в частном театре Фердинандо де Медичи на вилле Пратолино близ Флоренции (*Lo speziale di villa*, 1683 и *Il finto chimico* А. Мелани, 1686 — обе на либр. Дж. К. Виллифранки). Никогда до этого музыкальная комедия еще не выступала с настолько отчетливо сложившимися чертами своей собственной поэтики и не занимала столь прочного места в традиции оперных постановок. Все эти произведения — свидетельство того, что в последней трети XVII столетия интерес к музыкальной комедии приобретает устойчивый характер. Пусть этот жанр почти не присутствовал на большой публичной сцене, пусть он развивался главным образом в приватной аристократической среде, но здесь он пользовался неизменным и растущим вниманием.

Из приведенного списка видно, что самыми заметными фигурами среди музыкантов в приватной оперной жизни Рима можно считать в первую очередь Б. Пасквини и его младшего коллегу А. Скарлатти. К этим двум стоило бы добавить

еще А. Страделлу. Его авторитет в музыкальной жизни Рима достиг больших высот в 1675 году, когда его оратория «Св. Иоанн Креститель» вызвала всеобщее восхищение. Но рискованная афера вынудила его в начале 1677 года бежать из Рима³⁵, после чего в его жизни последовала бурная, длившаяся около года, полоса, приведшая его в конце концов в Геную. Именно здесь, получив восторженную поддержку местной знати и беспрепятственный доступ на сцену театра «Фалконе», он смог в большей мере реализовать свой талант оперного композитора.

Среди комических опер римского круга заметный след в истории в первую очередь оставила опера «Любовь – для ума и яд, и лекарство, или Глупый опекун Тресполо» (*Amor è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Trespolo tuttora*) на либретто Джованни Козимо Виллифранки, возникшее из переработанной литературной комедии Джованни Батиста Риччарди «Опекун Тресполо». Это либретто привлекло вначале внимание Б. Пасквини, и его опера была поставлена в театре Колонна 14 февраля 1677 г.³⁶ Так и не ясно, был ли знаком Страделла с этим опусом Пасквини или нет³⁷. И для нас, к сожалению, эта партитура недоступна. Но два года спустя возникла опера А. Страделлы на то же либретто и увидела свет в конце января 1679 г. на сцене генуэзского театра «Фальконе». Ее партитура сохранилась, и есть возможность составить представление о ее месте в истории ранней комической оперы³⁸.

В предисловии к публикации своей переработки Виллифранки подчеркивает, что нашел в опусе Риччарди пример того, как «комедия в манере Плавта, подобная этой, основанной на истинных правилах поэтики, может нравиться и в наш век», и

³⁵ Страделлу обвиняли в том, что он совместно с приятелем певцом-кастратом Дж.Б. Вульпио выманил 10 000 скуди у некоей дамы, стареющей и непривлекательной, но довольно состоятельной, напоив до невменяемости кого-то из родственников папского секретаря кардинала Чибо и мошеннически устроив с ним ее свадьбу. Обоим грозило тюремное заключение — См.: Gianturco C. Stradella. Op. cit. P. 47.

³⁶ Долгое время автора этой постановки не удавалось идентифицировать и даже было предположение, что им мог быть А. Страделла. Точное имя автора и отдельные детали различий удалось установить исследовательнице К. Джантурко — см.: Gianturco C. A Possible Date for Stradella's *Il Trespolo tuttora* // *Music & Letters*, 54 – 1973. P. 25-37.

³⁷ К. Джантурко полагает, что Страделла не мог присутствовать на постановке оперы Пасквини в середине февраля, поскольку еще в конце января был вынужден бежать из Рима - Gianturco C. Stradella Op.cit. P. 160. Однако несомненно, он был в курсе того, что опера готовилась к постановке в театре Колонна.

³⁸ В основе дальнейшего изложения материал, использованный в нашей статье: Луцкер П. «Опекун Тресполо» А. Страделлы: у истоков итальянской музыкальной комедии // *Старинная музыка*, 2014. № 2. С. 6-12.

что она «послужит доказательством для тех, кто полагает, что правила древних авторов – те, что опираются на постоянные наблюдения, - не могут подвергаться сомнению и должны во всякие времена вызывать восхищение и оставаться неизменными»³⁹. Задачу же своей редакции Виллифранки видит в первую очередь в том, чтобы искоренять безграмотность и пренебрежение к этим правилам, особенно распространенные в музыкальном театре, и дать композиторам возможность воспользоваться столь прекрасным образцом современной пьесы, созданной на основе истинных законов комедийной поэтики.

Таким образом, можно считать, что, как и «Танча» Монильи и Мелани, «Опекун Тресполо» создан в русле традиций *commedia erudita*. Упоминание имени Плавта тут отнюдь не случайно. Более пристальный взгляд, однако, показывает, что, по крайней мере, в сравнении с пьесой Монильи, творение Риччарди-Виллифранки в своих сюжетных основах выглядит гораздо более самостоятельным. Виллифранки в обоснование своей позиции касается в предисловии, по сути, только вопроса *единства места*, сетуя на укоренившийся в операх обычай «складывать в одну кучу массу сценических перемен». В этом отношении скромно указанное в «Опекуне Тресполо» место событий — «действие протекает на одной вилле» — и в самом деле полностью соответствует представлениям об одном из так называемых правил «трех единств». И следует признать, что в этом отношении либретто Виллифранки выглядит значительно строже, даже чем пьеса Монильи. Еще одним знаком более скрупулезного следования образцам можно считать узкий круг действующих лиц в «Опекуне Тресполо». Здесь их количество вдвое меньше (шесть против тринадцати в «Танче»), что также гораздо ближе к нормам древней латинской комедии.

Но все это касается лишь внешней, формальной стороны. Если же взглянуть на суть конфликта, лежащего в основе сюжета, на круг персонажей, занятых в действии, то переключек с известными и многократно воспроизведенными схемами древних здесь на удивление мало. Правда, сам мотив опекунства взрослого зрелого

³⁹ См. All'eccellentissimo... [Предисловие к изданию комедии] в: Villifranchi G.C. Trespole tutore. *Commedia ridotta per dramma*. In Bologna: per li Manolessi, 1679. Приводится по: www.librettidopera.it/

мужчины над молоденькой, стоящей на пороге замужества девушкой и там встречался довольно часто. Но в древних комедиях речь, как правило, шла о каком-либо состоятельном дальнем родственнике или компаньоне ее родителей, вынужденном силой обстоятельств взять на себя заботы о воспитании и поиске подходящей партии для девушки. В либретто о Тресполо⁴⁰ главного героя не связывают с его воспитанницей Артемизией какие-либо родственные отношения или моральные обязательства перед ее родителями. Он просто нанятый гувернер, чьи обязанности и условия их выполнения вероятнее всего были оговорены в завещании. И его социальный статус явно ниже, чем у его воспитанницы, чего никогда не бывало в древних комедиях. Но, что еще более необычно, так это то, что Артемизия 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, несмотря на очевидные всем намеки с ее стороны. Представить себе подобный разворот любовной линии в древней комедии едва ли возможно.

Помимо Тресполо и Артемизии в либретто действуют также два брата — Нино и Чиро. Оба молодые и состоятельные юноши, влюбленные в девушку и рассчитывающие жениться на ней. Нино как раз вернулся из длительного путешествия, так и не охладившего его тяги к Артемизии. Его брат Чиро оставался на месте, поскольку сильная любовная страсть повредила его рассудок. По мере развития действия все переходит в свою противоположность: Нино, испытав горечь неразделенной любви, к третьему действию сходит с ума, в то время как Чиро, поначалу воспринимающий мир в искривленном свете своего помешательства, к концу третьего акта приходит в себя и становится мужем Артемизии. Очевидно, именно эти перипетии дали повод для названия комедии (о любви как яде и лекарстве для ума). Два оставшихся персонажа — старая кормилица всех молодых людей Симона и ее дочка Деспина — прислуга в доме, в которую до беспамятыства влюблен и на которой мечтает жениться, как только сбудет с рук свою воспитанницу, незадачливый Тресполо.

⁴⁰ Само имя героя «Тресполо» скорее похоже на прозвище и не встречается среди принятых в Италии мужских имен. Это слово буквально обозначает какую-либо подставку – козлы, треногу, табуретку на трех ножках.

Как видно, «Опекун Тресполо» заметно отличается от «Ганчи», да и от древних комедий, самым построением действия. Здесь нет продувных слуг, ведущих интригу, нет тайных, невыясненных обстоятельств из прошлого героев. Можно сказать, здесь попросту нет интриги, и пьеса строится как последовательность положений, главным образом вытекающих из столкновения любовных притязаний Артемизии и патологически глупой невосприимчивости ее воспитателя. Кульминационными моментами в развитии этой коллизии становятся две большие сцены в первом и втором актах. В первой из них Артемизия берется диктовать своему опекуну письмо, якобы адресованное ее тайному возлюбленному. И по ходу диктовки несколько раз прямо признается Тресполо в своей любви к нему. «Мой дорогой! Несмотря на многочисленные намеки, Вы так и не поняли, — диктует она, — что возлюбленный, от которого умираю, кого так люблю, так обожаю, — это Вы». «Это Вы» — послушно записывает Тресполо. «Вы, Вы, Вы!» — настойчиво повторяет Артемизия. «Я написал: это Вы» — добродушно отвечает он. «Я говорю: Вы, Вы, Вы» — кричит она в отчаянии, но у него не возникает и тени догадки. Артемизия принимается диктовать дальше, доходит до следующего прямого обращения, но все остается по-прежнему, пока она в изнеможении не отказывается от затеи. «Кому ж адресовать письмо?» — недоумевает опекун. Тут появляется Нино, и Артемизия, полная досады, бросает, удаляясь со сцены: «Адресовано дерзкому Нино», чем порождает последующую цепь недоразумений.

В еще более комическом, почти бурлескном ключе решена сцена во втором акте. После того, как Артемизия рассказывает опекуну, что ее возлюбленный имеет тот же возраст, что и у него, схож с ним в росте, а в его имени три слога (Тресполо), она решает, что покажет ему его портрет при помощи зеркала, поскольку стыд не позволяет ей назвать вслух его имя. Вид зеркала приводит опекуна в недоумение. Он полагает, что воспитанница играет в загадки, выдумывает какого-то инкогнито, наконец, просто насмехается над ним. Он словно не замечает собственного отражения. Зато через какое-то мгновение в нем отображается Симона, ненароком зашедшая в комнату. И тут Тресполо решает, что Артемизия влюблена в кормилицу. Все сходится: она того же возраста, что и он, того же роста и, наконец, в ее

имени три слога. Неудивительно, решает он, что девушка испытывает стыд, попав во власть столь необычного чувства. Но пока он не выдаст воспитанницу замуж, ему не видать его любимой Деспины. И он принимается уговаривать Симону заключить брак с Артемизией, доводя ситуацию до абсурда.

Рассматривая чисто формально организацию действия в «Тресполо», можно констатировать, что его импульсом становится непреодолимое чувство Артемизии, ее стремление соединиться браком с опекуном. Препятствие к осуществлению этого намерения заключено в самом Тресполо и имеет в основе две причины: во-первых, его любовный интерес приковывает служанка Деспина, и во-вторых, его невнимательность и даже глупость (*balordo*, фигурирующее в описании действующих лиц, прямо означает тупость, несуразность, бездарность) столь велика, что он просто не способен понимать чувства и желания окружающих его людей, даже выраженные со всей откровенностью. Любопытно, что для развития сюжета используется не первая, а именно вторая из этих причин. По сути, мотив соперничества между Артемизией и Деспиной, естественным образом вытекающий из первой, остается в стороне, совершенно не разработанным, в то время как все главные комические положения основаны на второй. То есть, можно утверждать, что мотив поведения Тресполо, составляющий препятствие основному импульсу действия и, соответственно, порождающий его развитие, вытекает не из какой-либо ситуативно или рационально обусловленной программы, а из особенностей характера персонажа, и тем самым есть основание отнести эту пьесу к типу комедии характеров.

Этот вывод может показаться неожиданным, если иметь в виду, что термин «комедия характеров» обычно принято связывать в первую очередь с драматургией Мольера и его французских последователей. Известно, однако, что подобный тип комедии знала и античность, и в частности сам Мольер в своем «Скупом» опирался на элементы сюжета и черты образов, воспринятые из плавтовской пьесы «Кубышка». Современные исследователи не останавливаются перед тем, чтобы прямо на-

зывать ее «античной комедией характеров»⁴¹. В высшей степени вероятно, что и пьеса Риччарди-Виллифранки в своей основе опирается на этот же образец, иначе становится чрезвычайно трудно объяснить упоминание в предисловии имени Плавта⁴². При этом, конечно, приходится признать, что в ней гораздо меньше, чем у Мольера, явных параллелей с античной комедией. Мотивы власти денег, захватывающей всю душу и меняющих сознание вплоть до помешательства, скарденничество и мания подозрительности, почерпнутые Мольером у Плавта и блестяще развитые, тут никак не затрагиваются. Если авторов итальянской пьесы что-то и привлекло в античном образце, то это лишь сам принцип построения действия на основе необычных, отчетливо деформированных личностных качеств персонажа. Как следствие, никакой сколь-либо заметно выраженной сатирической составляющей, момента моральной и социальной критики в комедии Риччарди-Виллифранки не прослеживается. Перед нами художественный образ, главным и практически исчерпывающим свойством которого следует считать его совершенную неординарность, можно даже сказать — эксцентричность. В этом чувствуется опора на практику комедии *dell'arte*, расцветшей в XVII столетии, на ее методы карикатурного заострения характерных качеств персонажей и на комические положения, возникающие из столкновения этих окаркаатуренных образов.

В музыке Страделлы одновременно ощущается и преемственность к тому, что можно было наблюдать у Мелани, и явные отличия. Одно из наиболее очевидных — отсутствие даже попытки ансамблевых решений в кульминационных комических сценах. Если в операх Мелани мы отмечали некоторую стихийную тягу к чисто музыкальному оформлению наполненных действенной динамикой положений и даже финалов, то у Страделлы обе описанные выше сцены, также размещенные в конце актов, изложены в виде речитативов. Так что оба акта фактически завершаются не музыкальными номерами, а диалогом. Лишь в конце третьего акта, и

⁴¹ См. главу «"Кубышка" - античная комедия характеров» в книге В.Н. Ярхо: Ярхо В.Н. Греческая и греко-римская комедия / Древнегреческая литература: Собрание трудов. М.: Лабиринт, 2002. С. 185-199.

⁴² Любопытно, что «Скупой» Мольера и «Опекун Тресполо» Риччарди создавались почти в одно время: пьеса Мольера увидела сцену в 1668 г., а комедия Риччарди была опубликована в Болонье в 1669.

соответственно всей оперы, имеется такой номер, но это не привычный хор или ансамбль всех основных действующих лиц, а ария Чиро, его финальная сентенция о силе любви, способной властвовать над умами и превращать слепцов в зрячих и наоборот. Так что можно сказать, что Страделла в этой опере демонстрирует редкое равнодушие по отношению к одной из важнейших сторон музыкальной комедии — стремлению найти чисто музыкальные средства для выражения сценического действия.

За исключением этой неожиданной и даже необъяснимой черты, во всем остальном сочинение Страделлы скорее демонстрирует преемственность, хотя в каждом конкретном случае моменты общности сопровождаются теми или иными особенностями. К примеру — состав. Общая тенденция поручать партии «стариков» низким голосам, а молодых — высоким, прослеживается и здесь. Но, как помним, басовая партия подесты у Мелани, была весьма скромной. Напротив, басы Джирелло и даже Маг имели во второй опере более развитые партии. Тресполо, прямо превращенный в центральный комедийный персонаж, следует в этом же русле. Не удивительно, что практически во всех исследованиях, где так или иначе упоминается опера Страделлы, отмечено, что едва ли не впервые в ней представлена по-настоящему масштабная партия для буффонного баса. Кормилицу Симону поет тенор, что в сравнении с контральтовой партией Горы в «Танче» может показаться необычным. Впрочем, партия Пасквеллы в «Джирелло» как раз теноровая, и это продолжает линию большой барочной трагикомедии, где роли кормилиц были представлены очень часто, и как правило их пели как раз тенора. В партиях молодых романтических влюбленных также есть свои особенности. На место высоких лирических теноров (Леандр в «Танче») приходят альт (Нино) и сопрано (Чиро), т.е., по сути, их партии предназначены для кастратов или женщин, выступающих в мужских ролях — то же, что и с партией Мустафы. В исторической перспективе, однако, такой подход выглядит необычным. В дальнейшем комическая опера периода расцвета все же явно предпочитала «естественные» голоса, и не только из соображений финансовых (приглашение кастрата в труппу обходилось очень дорого), но и эстетических: одной из основных задач в ней было воспроизведение на

сцене мира, очевидно приближенного к жизненной реальности. Можно, конечно, предположить, что в какой-то степени решение Страделлы предопределено его римским опытом, поскольку, как можно представить, переполненный церковными капеллами Рим не испытывал недостатка в прекрасно обученных певца-кастратах. Но в Генуе все было иначе. Словом, здесь видна еще одна особенность, отличающая сочинение Страделлы. Она придает ему больше «искусности», делает его более стилизованным, тяготеющим к артификации. И эта особенность проявляется также и в других отношениях.

Как и в «Танче» Мелани-Мониллы, весьма значительную часть сюжета здесь занимают любовные перипетии. Комические положения хотя и обретают в опере Страделлы заметно более высокий статус (перестают быть уделом побочных персонажей), однако концентрируется в основном в сценах с участием Тресполо и отчасти Чиро. Все же, что касается любовных переживаний, прежде всего Артемизии и Нино, подано во многом в том же лирическом ключе, что и во флорентийской комедии. Впрочем, опять же при общей линии преемственности, и в этом имеются некоторые особенности. Они заметны даже при сопоставлении внешне очень схожих музыкальных фрагментов, к примеру — арии Нино «Жестокая доля» (*Cruda sorte* – I, 2), образующей во многих отношениях параллель к рассмотренной выше арии Леандра из оперы Мелани.

Текст представляет собой вполне традиционную инвективу против любви, приносящей одни лишь лишения:

<i>Cruda sorte, iniquo Amore,</i>	Жестокая доля, злая любовь,
<i>Che fec' io, che fece quello?</i>	В чем я провинился, что сделал он?
<i>Ond' a Lui tolt' ha il cervello,</i>	Однако вы обе лишили его ума,
<i>Ed a me rapito ha il cuore.</i>	А у меня украли сердце.

Его общее настроение совершенно идентично тому, что легло в основу арии Леандра в «Танче». Но помимо отдельных деталей содержания (здесь Нино очерчивает сходство собственного положения и бедствия своего брата) явно заметно, что текст значительно короче: всего одно четверостишие, к тому же вполне строго выдержанное в размере восьмисложника (*ottonari*).

Страделла выбирает близкий трехдольный метр (6/4), да и мензура (движение четвертями) и темп мелодического развертывания выглядят очень схожими (см. Рис. 10 и Рис. 3). Первое заметное различие в тональности: ре мажор у Страделлы против до минора у Мелани. Но в действительности, в страделловской арии ре мажор удерживается не слишком долго, только в начальный момент гневного возгласа, отчаянной решимости, в основном же господствует си минор. Так что здесь нет принципиальных несоответствий. Более важна разница в композиционных решениях — вполне ожидаемая уже из-за краткости текста.

Если в лирических ариях Мелани еще довольно отчетливо ощущалась стилистика канцонетт, привязанность к строфической организации текста, внимание к его отдельным тропам, то у Страделлы мелодия явно приобретает большую автономию, отвлекается от его структурных закономерностей и даже навязывает ему свои чисто музыкальные. В соотношении текста и музыки у него гораздо меньше субординации и больше координации при видимой активности и инициативе собственно музыкальных композиционных приемов. В этой арии Нино, как и в большинстве других арий, довольно властно заявляет о себе принцип трехчастности. В музыкальных номерах оперы Страделлы он безоговорочно доминирует, в то время как у Мелани трехчастные арии встречались лишь эпизодически.

В арии Нино можно заметить, как трехчастная структура буквально навязывается поэтической форме текста, идет вразрез с его организацией. Ведь по сути текст Виллифранки — не что иное как единая строфа, организованная опоясывающей рифмой (abba). Страделла разделяет её надвое, так что в каждой из половинок уже отсутствует какая-либо явная строфическая структура. Более того, в известной степени нарушается логическое построение текста: вторая часть строфы представляет собой ответ на вопрос, поставленный во втором стихе, в арии же вопрос и ответ получают разведенными в разные части композиции.

Другим свидетельством активизации собственно музыкального начала могут служить многочисленные словоповторы (вернее повторы текстовых фраз), явно отличающие эту и другие арии Страделлы от того, что было у Мелани. В лирических канцонах последнего они — большая редкость, в народно-танцевальных встреча-

лись чаще и почти всегда подчинялись традиционной песенной структуре *abb*. У Страделлы вся ария буквально пронизана такими повторами целых стихов или отдельных фраз:

А	В	А
Cruda sorte, iniquo Amore, cruda sorte, iniquo Amore, che fec' io, che fec' io, che fece quello?	Ond'a Lui tolt'ha il cervello, ond'a Lui tolt'ha il cervello, ed a me rapito ha il cuore, ed a me, ed a me rapito ha il cuore.	Cruda sorte, iniquo Amore, cruda sorte, iniquo Amore, iniquo, iniquo, iniquo Amore.

И, как видно, здесь нет и намека на форму песенного куплета *abb*, напротив, чаще предпочитается повтор не второй, а первой фразы. Поэтому истоки этих повторов не лежат в стремлении стилизовать народную песню, что, впрочем, в целом очевидно исходя из общей стилистики арии. Их появление — следствие уменьшения роли текста в ариях и одновременно усиления музыкального начала. Огрубляя, можно сказать, что в ариях Страделлы повторы призваны продлевать, наращивать объем музыкальных построений при минимизации текстовых, т.е. прослеживается тенденция дальнейшего вытеснения из музыкальной драматургии оперы нарративно-повествовательного начала и автономии собственно музыкального.

Еще одним знаком экспансии музыки можно считать появление в опере Страделлы заметного количества слоговых распевов, иногда вполне протяженных. Согласно историческим преданиям Страделла, как и Мелани, был хорошо обученным певцом и в тонкостях разбирался в вокальном искусстве своего времени. Но в композиции Мелани какого-либо момента самоценности вокала, специального любования им не ощущается, написанные им для певцов партии напевны, гибки, наконец, весьма удобны для пения, но не более того. В партиях же Страделлы в моменты распевов ощущается элемент особого артистизма, виртуозного блеска, как, к примеру, в одной из арий Артемизии (II, 7 – см. Рис. 11). Им еще, конечно, далеко до целых серий колоратурных гирлянд, что станут характерным знаком вокальных партий спустя полвека, но отчетливо видно, что первый шаг в этом направлении здесь уже предпринят.

Моменты преемственности и отличий проявляются также в трактовке партий действующих лиц. Как и у Мелани, у двух центральных романтических образов (здесь Нино и Артемизии) тон задают в первую очередь элегические настроения, которыми проникнуты их начальные арии. Но, возможно из-за изобилия персонажей и множества событий, в «Танче» характеры героев по ходу действия меняются мало, диапазон их эмоциональных проявлений довольно узок и жестко ограничен. Нино же в опере Страделлы переживает радикальные перемены, равно как и Артемизия. Ее ария из II акта в приведенном выше примере (Рис. 11) резко контрастирует по характеру и материалу с теми, что звучали в начале оперы. Прочитав учтивое любовное послание Нино, она с едкой иронией высмеивает его: нечего думать, что она — товар, и он её получит в обмен на отданную опекуну Деспину. Но несколько сцен спустя, наблюдая с балкона над его страданиями, она проникается сочувствием: в горечи, что он испытывает, виновата не ее злая воля, а судьба, и только она и заслуживает его упреки (Рис. 12).

Здесь вырисовывается еще одна особенность, отличающая оперу Страделлы. Поводами для появления вокальных номеров в ней становятся не перемены в действии, смены эпизодов и сценических картин, как у Мелани, а в первую очередь перемены в эмоциональном состоянии персонажей. Это сразу же заметно по композиции оперы, где в рамках одной сцены могут появляться от одного до четырех сольных номеров, а один и тот же персонаж готов петь по несколько арий подряд. Арии у Страделлы появляются в речитативном потоке значительно более часто и более спонтанно, чем у Мелани. И это можно было бы расценивать даже как шаг назад в сравнении с той видимой зрелостью музыкально-драматургической структуры, что были отмечены и в «Танче», и в «Джирелло», если бы и в «Опекуне Тресполо» музыкальные номера не обладали столь же отчетливой степенью автономии. Поэтому такое изобилие музыкальных номеров, дробность в их распределении и гибкость в сочетании со сценическим действием можно объяснить лишь большей камерностью оперы Страделлы, преобладанием в ней внимательных наблюдений за движением человеческих эмоций, а не занимательной зрелищности.

Она явно адресована более узкому кругу изощренных ценителей-интеллектуалов, с которыми композитор привык общаться в римских аристократических кругах.

О всех этих тонких моментах сходства и различий можно вести речь, пока мы остаемся на поле лирической составляющей сочинения Страделлы. Стоит, однако, переступить на поле комического, и оригинальность этой оперы заиграет совершенно особыми красками. Конечно, образа, сопоставимого по яркости, выпуклой рельефности, по масштабу с Тресполо, до Страделлы оперный жанр еще не знал. Разумеется, основные грани этого образа сформированы литературным текстом и сценическим видением драматурга, но и композитору удалось здесь собрать воедино и представить в концентрированном виде многие специфически музыкальные средства преподнесения комического, так что эта фигура вышла чрезвычайно колоритной и совершенно незабываемой в своей выразительной музыкальной пластике.

Чтобы почувствовать всю яркость образа Тресполо, достаточно обратиться к какому-либо одному из его одиннадцати сольных номеров, обильно разбросанных в партитуре. К примеру, его вторая ария из восьмой сцены первого акта, где он впервые предается мечтам о своей возлюбленной Деспине. Уже текст дает поводы для нескольких комических акцентов. Тресполо ассоциирует имя Деспины с близким по звучанию словом *spina* (итал.- шип), и в его сознании рождаются две причудливые и резко контрастирующие по стилистике метафоры: Деспина — это шип, которым любовь буравит его кишки, и тут же шип, чьи уколы стоит стерпеть, поскольку за ним скрывается роза. Попутно опекун расхваливает всякие качества возлюбленной, ее красоту, грацию, нежность, но основной комический эффект в тексте, конечно, достигается сопоставлением этих стилистически полярных сравнений: с одной стороны «кишки», а с другой — «роза».

O, Despina, tanto bella
ch'al tuo Trespolo tutore
con la spina del tuo amore
vai bucando le budella;
Spina vaga, e graziosa,
spina dolce, e gioviale
della quale
sarei ben trovar la rosa.

О Деспина так прекрасна,
что у опекуна Тресполо
шипом твоей любви
пробуравлены все кишки.
Этот шип милый и изящный,
этот шип нежный и живительный
и из него,
уж я-то знаю, добуду розу.

Отталкиваясь от этого текста, Страделла вносит в музыку арии множество дополнительных подробностей (см. Рис. 13). Часть из них рождается из своеобразного комментирования отдельных ключевых слов. Так в общем стремительном потоке, когда ноты мелькают в силлабическом ритме слогов, вдруг возникают тормозящие распевы на слове «buscando» (итал. – буравя), где мелодия все время вращается вокруг одних и тех же нот, словно настойчиво ввинчиваясь в какой-то воображаемый предмет. Или внезапное оминоривание на слове «budella» (итал. – кишки), чтобы подчеркнуть болезненность уколов шипа. В другом месте оминоривание на слове «dolce» (нежный) призвано акцентировать в нем момент чувствительности. Внезапные велеречивые распевы возникают и там, где первый раз говорится о розе. В самом таком методе комментирования, разумеется, нет чего-то принципиально нового. Напротив, он восходит к еще вполне живой во времена Страделлы практике риторического толкования текста при помощи разного рода музыкальных фигур, имевших, в зависимости от контекста, то пластически-изобразительную, то интонационно-речевую, а то и ладо-гармоническую природу. При этом обычно подобное комментирование заметно повышало патетический градус озвучиваемого текста. Здесь же, конечно, оно приобретает явный пародийный смысл.

Но это лишь один пласт комического, различимый в этой арии, и такой, который выглядит вполне ожидаемым. Разумеется, его природа несколько сложнее тех форм комизма, что ограничивались в основном либо стилизацией «низких» народно-бытовых песенных жанров, либо звуковым подражанием каким-либо физиологическим изъяснам, вроде заикания и т.п. Но для композитора, хорошо знакомого с практикой сочинения религиозных кантатно-ораториальных жанров, с большой историко-героической *dramma per musica* подобный метод вполне естественен.

Другой, более оригинальный в своих основах пласт связан со стремлением Страделлы зафиксировать в музыке арии комические аспекты сценического поведения и исполнительской манеры актера-певца. Ария Тресполо ставит перед исполнителем довольно много сложных технических задач. Первая, что бросается в глаза, — это прием «скороговорки», ставший со временем одним из «фирменных зна-

ков» басовых буйфонных партий, здесь же, вероятно, в таком объеме представленный едва ли не впервые. Стремительный поток слов, произносимых довольно неповоротливым низким голосом, сам по себе производит комический эффект. Вторая — это использованный в арии вокальный диапазон. Его естественные границы простираются на две октавы (от G до g¹). Это не считая небольшого фрагмента в конце, выписанного в теноровом ключе и явно предполагавшего пение фальцетом — здесь голос подымается еще тоном выше и захватывает ля первой октавы. Этот диапазон важен не сам по себе, а тем, как им оперирует композитор, насыщая арию головокружительными полетами по далеким регистрам, стремительными «подскоками» и «падениями» (скачками и пробежками вверх и вниз), создающими впечатление вокальной эквилибристики. Совершенно очевидно, что здесь отнюдь не предполагается идеального исполнения всех этих трюков, что в пении фальцетом важны не воздушная легкость и полёт, а, скорее, неестественное бляение, что от низкого соль ожидается не глубина и бархат, а натужность чревовещателя. Все это создает совершенно особый комический ракурс образу Тресполо.

Наконец, еще один пласт явственно вырисовывается в композиционном плане арии. Здесь Страделла вторгается в область наиболее сложных и тонких приемов, редко используемую композиторами не только до него, но и после. Их основной смысл состоит одновременно в формировании и нарушении определенных ожиданий, возникающих в сознании слушателя. Так, к примеру, начало арии весьма определенно задает медленный и возвышенный ритм мелодического развертывания (в голосе четверти, в басу — четверти и половинки), поддержанный неспешным ритмом гармонических смен (две гармонии на такт, мензура 2/2). И вдруг в третьем такте в голосе появляются восьмые — не эпизодические, а постоянные, — и бас вынужден подстраиваться. Гармонии меняются по три-четыре в такте (мензура 4/4), а величавость в мелодии сменяется суетливой беготней. Это комическое преобразование — следствие нарушения метрической структуры, заданной сперва в длительности половинки, а затем сломанной на четвертную. Или, к примеру, сбой в каденционном обороте в заключении первого раздела. Сперва в восьмом-девятом

тактах весьма тщательно и фундаментально готовится полная совершенная каденция, которая в десятом — как раз на месте предполагаемого появления тоники — прерывается и заново повторяется в убыстренном темпе и минорном варианте. Тут композиционный прием прерванного кадансирования (выполненного нарочито неловко) очень сильно подчеркивает упомянутую уже риторическую фигуру «боли» на слове «budella» (кишки). Еще более неловко осуществлено кадансирование во втором разделе, где обычно принятый в старинной двухчастной форме промежуточный (и потому предпочтительно краткий) каданс в тональности субдоминантового круга вальяжно располагается в пяти (!) тактах (с двумя повторами, в целом — с 17 по 22 такты), в то время как фундаментально важное для общего равновесия формы возвращение к тонике происходит впопыхах, в самом последнем такте, да еще и на метрически слабое время. Стоит отметить специально, что структурные построения Страделлы в других партиях неизменно выверены, гармонически пропорциональны и даже грациозны, его тяготение к уравновешенным трехчастным репризным формам (уже отмеченное ранее) отнюдь не случайно и характеризует его редкий по изысканности дар композиционного мышления. В ариях же Тресполо он едва ли не демонстративно отказывается от реприз, и в целом создает ощутимо диспропорциональные, нарочито комические в своей неуклюжести построения.

Как видно, в страделловском «*Il Trespolo tutore*» происходит довольно интенсивное формирование специфически музыкальных средств комической стилистики. И это возможно наблюдать не только на примере партии Тресполо, но и, к примеру, умалишенного Чиро, также решенной весьма изобретательно, и в гибких и полных энергии речитативных диалогах с участием этих персонажей. Степень зрелости комических выразительных средств тут настолько высока, что дает повод без обиняков называть «Опекуна Тресполо» «истинной оперой буффа», как это делал, к примеру, Г. Хесс в своей монографии об операх Страделлы, созданной еще в начале XX века⁴³. Суждение это, в очередной раз фиксирующее «первые» образцы классического жанра, едва ли стоит безоговорочно принимать. Для того, чтобы воз-

⁴³ Hass H. Die Opern Alessandro Stradellas. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1906. S. 28.

ника «истинная» опера буффа как устойчивая жанровая разновидность итальянская оперная традиция должна была развиваться еще около 70 лет. Бесспорно, однако, что в опере Страделлы музыкальная комедия совершила еще один заметный шаг и представила яркий образец своего раннего варианта, чрезвычайно характерный как для этого специфического преаркадского исторического этапа, так и для римской региональной художественной традиции этого времени, которую сегодня иногда принято выделять в особый период и называть «второй (или поздней) римской школой»⁴⁴.

Другим примером, ярко представляющим особенности позднего римского этапа в развитии оперы XVII столетия и того, какое место занимала тогда музыкальная комедия, можно считать оперу Алессандро Скарлатти «Недоразумения из-за сходства, или Невинная ошибка» (*Gli equivoci nel sembiante, ovvero L'errore innocente*). Сочинение это возникло в один год с оперой Страделлы (8 февраля 1679, всего недель позже) и стало первым опусом восемнадцатилетнего автора, выдвинувшим его в круг видных римских музыкантов. Либретто оперы сочинил аббат Доменико Филиппо Контини (действ. 1669-1687), вероятно, родственник архитектора Джамбаттисты Контини, в чьем домашнем театре увидела свет ее первая постановка. К тому времени в Риме уже более двух лет действовал папский запрет на публичные представления. Однако это не помешало опере совсем еще юного автора стать своеобразной сенсацией. Газеты того времени писали о столь значительном интересе к новинке, что небольшое помещение не смогло вместить всех желающих. Через несколько дней пришлось повторить ее в коллегии Климентина, где представлениям в течение трех вечеров также сопутствовал шумный, даже с оттенком некоторой скандальности, успех⁴⁵. Впоследствии «Недоразумения из-за

⁴⁴ Инициатива принадлежит итальянской исследовательнице американского происхождения К. Джантурко, опубликовавшей в 1975 г. статью, см.: Gianturco C. Evidence for a Late Roman School of Opera // *Music & Letters*, Vol. 56, No. 1 (Jan. 1975). P. 4-17. В ней предлагаются доводы для выделения явлений, связанных с развитием музыкального искусства в период 1667-1691 гг. и деятельностью таких композиторов, как А. Страделла, Б. Пасквини, А. Скарлатти в отдельный «второй» этап в соотношении с «первым», обычно ассоциируемым с деятельностью семьи Барберини и функционированием их театра в 1630-е – 40-е гг.

⁴⁵ Наплыв зрителей был столь велик, что два кардинала из близких знакомых королевы Кристины не смогли пробиться сквозь толпу, и их пришлось проводить через дамский вход. Самого же композитора доставили на спектакль в закрытых носилках королевы из-за немилости к нему влиятельного кардинала

сходства» стала одним из наиболее популярных и репертуарных ранних опер Скарлатти и неоднократно ставилась на протяжении почти двадцати (!) лет после премьеры в различных городах Италии. Все это определяет ее значение не только в личной карьере Скарлатти, но и в развитии римской музыкально-театральной традиции.

Опера «*Gli equivoci nel sembiante*» представляла собой камерный спектакль всего с одним набором декораций, который современники в газетных отзывах именовали «комедией Контини» для четырех персонажей и с музыкой⁴⁶. Аббат Контини не был новичком в либреттистике. За три года до «Недоразумений» на сцене дворца Л.О. Колонны была поставлена его более ранняя комедия «Женщина остается верной» (*La donna ancora è fedele* – 1676) с музыкой Б. Пасквини, где автор продемонстрировал чутье драматурга и неплохой литературный стиль⁴⁷. Что же касается «*Gli equivoci nel sembiante*», то эту пьесу отличает тесное переплетение в ней комических моментов со столь же существенной ролью элементы пасторали.

Сюжет довольно прост. Пастух Эурилло и пастушка Клори любят друг друга и намереваются вскоре пожениться. Младшая сестра Клори Лизетта завидует их отношением, она тоже желала бы иметь такого жениха, как Эурилло. Застав сестру спящей с недописанным любовным письмом в руках, она вставляет в него чужое имя, и Эурилло, прочитав обращение «Любимый Аминт», впадает в ревность и ссорится с возлюбленной. В их селение приходит юный путешественник Арминдо, удивительно похожий на Эурилло, и его появление окончательно запутывает ситуацию. Клори принимает его за своего возлюбленного и примиряется с ним, но тут же вновь встречает настоящего Эурилло, осыпающего ее упреками. Лизетту же, видевшую припадки ревности сестрина жениха, приводят в замешательство то, что тот не прочь пофлиртовать с ней. Наконец, в момент столкновения юношей лицом к лицу наступает драматическая кульминация: настоящий Эурилло то лишается

Викара, который тем не менее пожелал присутствовать на представлении. Спектакль посетил весь цвет римской знати. См.: D'Accone, Frank A., Introduction // *The Operas of Alessandro Scarlatti: Volume VII*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982. P. 4

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Спустя двадцать два года это же либретто послужило основой для оперы Скарлатти, сочиненной в Неаполе, что также свидетельствует в пользу несомненного таланта драматурга.

чувств, то, придя в себя, впадает в неистовство, пока Клори не успокаивает его. Ее мать благословила их союз, и ничто не препятствует свадьбе. Лизетта тоже довольна, поскольку теперь и у нее появился свой пастушок. Арминдо, предлагая ей руку и сердце, дарит в залог кольцо, чей вид вызывает изумление Эурилло: точно такое же он получил в наследство от своих родителей. Поняв, наконец, что они братья-близнецы, Эурилло и Арминдо обнимаются и назначают день свадьбы для двух пар.

Даже столь беглого изложения довольно, чтобы осознать совершенно очевидные черты сходства этого либретто с комедиями Монили и Виллифранки. Особенно наглядно это сходство проявляется в использовании классического мотива «двойника», восходящего к знаменитым «Менехмам» Плавта, а через него и еще ранее — к новоаттической комедии. Тут налицо подражание древним, столь характерное для «ученой комедии» нового времени. Но заметны и отличия. Использование путаницы и недоразумений, возникающих из внешнего подобия двух лиц у древних — лишь прием усложнения интриги, позволявший еще более остро проявить мотивы действий и реакции традиционных персонажей: гуляки-мужа, ищущего развлечений на стороне, гетеры, неизменно пекущейся о своем интересе, сварливой жены, беспринципного и вечно прожорливого паразита. И заимствуя у античных классиков фабульные схемы, драматурги позднейших времен чаще всего перенимали частично или полностью и эти сценические типы, либо вводили свои, стремясь погрузить их в жизненную среду хотя бы в некоторой степени сопоставимую в своих полнокровных связях с окружающей реальностью. Что же касается сочинения Контини, то легко заметить, что действующие лица его пьесы происходят совсем из другого мира. Комическое жизнеподобие — совершенно чуждая ему 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 совершенно не отягчены какими-либо реальными социальными, бытовыми, деловыми, политическими, наконец, историческими отношениями и интересами, как это можно было бы ожидать в подлинном

комическом жанре, а демонстративно замкнуты в узком кругу «естественных», т.е. отвлеченных от каких бы то ни было связей с актуальной реальностью и перенесенных в умозрительно сконструированную «природу» — любовных чувств и переживаний. По сути, сюжет пьесы Контини имеет скорее поэтическую, нежели драматическую основу⁴⁸. Мотив же «двойника» здесь служит поводом не столько для комических положений, сколько позволяет из-за возникающих недоразумений довести драматизм почти до патетического накала (сцена сумасшествия) и затем безболезненно разрешить его счастливой развязкой.

Еще одно значимое отличие от комедий Монильи и Виллифранки состоит в том, что текст Контини представляет собой пьесу, изначально написанную в расчете на музыкальный спектакль. Она не является переработкой какой-либо уже существовавшей комедии, не замышлялась как чисто комическое действие, ее сценические ситуации и положения придумывались не как острые, занятные и ценные сами по себе, в собственно драматическом смысле, но в первую очередь как предоставляющие повод к разного рода поэтическим вставкам, предназначенным для музыкальных номеров. И эта «нацеленность» на подразумеваемый музыкальный спектакль очень ощущается в сочинении Контини, более того, именно она определяет его качество. Можно смело утверждать, что пьесы Монильи и Виллифранки, даже не будучи положенными на музыку, сами по себе представляли некую очевидную ценность в литературно-драматическом жанре — пусть и не самого высокого, но достаточно заметного уровня. Либретто Контини даже и не претендует в этом смысле на какую бы то ни было самостоятельную значимость и без музыки Скарлатти едва ли оставило бы в истории сколь-либо заметный след.

Если продолжить сопоставление «*Gli equivoci*» и ее предшественниц, говоря уже не о либретто, а о музыке и музыкальной драматургии, то, на первый взгляд, естественной была бы опора молодого автора на образцы, уже апробированные старшими и опытными коллегами. Конечно, шедшего в Генуе «Тресполо» Страдел-

⁴⁸ В этом смысле у него гораздо больше точек соприкосновения с оперой «Сила любви» Б. Пасквини на либр. Дж.Ф. Аполлони, возникшей на семь раньше и заложившей основы римской предаркадской пасторали. Подробное сопоставление опер Скарлатти и Пасквини см. в: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. Указ. соч. С. 62-65.

лы он едва ли мог знать, но с другими его работами, как и с более ранними операми Пасквини, несомненно, был знаком. Однако, при заметной преемственности, прямого, ученического следования образцам здесь нет. В «Gli equivoci» о себе заявил мастер, не только тонко ощутивший 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. Первое значительное отличие, сходу бросающееся в глаза — то, что в оркестре Скарлатти помимо двух скрипок и *basso continuo* записана и партия альтов. Это сразу же переводит оркестровое письмо Скарлатти на совершенно другой уровень. И хотя, казалось бы, инструментально-тембровая палитра радикально не изменилась и все еще ограничивается одними струнными, не включая, как это бывало у венецианцев, духовые, но сразу же обращает на себя внимание существенная разница: возросшее в партитуре Скарлатти значение оркестра, его большая самостоятельность. Оркестр Скарлатти в своей основе уже совершенно сложившийся и зрелый. Его состав везде один и тот же, без пропусков отдельных партий; функции голосов четко определены, и в их пределах инструменты используются достаточно полно и разнообразно. Отсутствуют унисоны первых и вторых скрипок и дублировки ими вокальной линии; партия альтов вполне развита, самостоятельна (что необычно для этого периода) и не дублирует *continuo*.

Количество арий *con stromenti* (под сквозной аккомпанемент оркестра) здесь составляет примерно четверть от всех сольных номеров, и это увеличение продолжает линию, наметившуюся уже в «Джирелло» Мелани и «Тресполо» Страделлы. Остальные же сопровождается одним *continuo*, и полный оркестр звучит только в ритурнелях. Впрочем, само количество ритурнелей у Скарлатти тоже возрастает. Они не только замыкают, но довольно часто и предваряют, и прослаивают арии.

Предпочтение поместить ригурнель в начале арии инструментальным ригурнелем и тем самым дать в нем тематическую экспозицию музыкального материала (что впоследствии станет нормой для итальянской арии всего XVIII века) прослеживается уже у Страделлы, и ее можно рассматривать как общую тенденцию времени. Но Страделла, в отличие от Скарлатти, редко когда возвращается к инструментальным отыгрышам, тот же, напротив, явно стремится соблюдать некую меру в распределении вокала и оркестра, рассматривая инструментальное звучание не только функционально (как вступление или поддержку), а как нечто имеющее ценность само по себе.

В арии Клори «Прекрасные струи» (*Vaghi rivi* – III, 6), к примеру, поражает не только проработанность и развитость всех оркестровых партий, но и особая изобретательность фигурационной техники. В ровном движении шестнадцатых у первых и вторых скрипок, навеянном, очевидно, образом блестящих струй серебряного ручья, о котором идет речь в поэтическом тексте, отсутствуют унисонные движения голосов и редко, как исключение, встречаются терцовые удвоения. Более того, фигуры полутактовых «сегментов», рисунки линий повторяется лишь изредка; разнообразно комбинируя их, композитор проявляет незаурядную изобретательность. В итоге из типизированных и нейтральных фактурных фигур (трелей, группетто, гамм и др.) рождается изысканная по своему плетению, «дышащая» ткань, в которую включается и самостоятельная партия альты, и даже голос — фигура «группетто», имеющая несомненную диминуционную природу, становится ядром темы (Рис. 14).

Оркестровая техника Скарлатти в этой арии, да и в опере в целом, не только выдерживает сравнение с оркестровым письмом такого признанного корифея инструментальной музыки того времени, как Арканджело Корелли, но даже в известном смысле опережает его, выглядит более зрелой. В «*Gli equivoci*» легко обнаруживаются приемы, которые стали знаком кореллиевского оркестрового стиля лишь впоследствии, в частности — имитационная переключка коротких мотивов в арии Клори «Один влюбленный» (*Un amante* – II, 5, см. Рис. 15). В целом, оркестро-

вая партия в этой опере не выглядит виртуозной, для нее не характерна яркая концертность, но ей присуща полнота, выразительность и тщательная проработка.

Не менее заметное отличие «Недоразумений из-за сходства» от ее предшественниц заключается в том, что Скарлатти последовательно ориентируется на принцип многообразия. Создается впечатление, что он 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. Наиболее очевидно разнообразие решений проявляется в сфере композиции. Как и Страделла, Скарлатти явно отдает предпочтение трехчастным репризным формам, но при этом они не доминируют безоговорочно. Строфические формы из нескольких *stanze* по-прежнему встречаются здесь довольно часто, причем иногда Скарлатти каждую из строф пишет в трехчастной форме. Попадают у него и арии в форме малой *da capo*⁴⁹, оказавшейся наиболее перспективной для последующей истории итальянской оперы. Помимо этого, в опере можно встретить и двухчастные формы, и арии в технике *basso ostinato*, вошедшие в моду в римской опере, видимо, с легкой руки Мелани и часто применявшиеся в 1670-х — начале 1680-х годов, но в дальнейшем очевидно утратившие свою привлекательность. При этом Скарлатти, опираясь на современную оперную практику, стремился находить свою, оригинальную трактовку тех или иных жанровых и структурных принципов. Так, например, ария Клори «*Onde, ferro*» (II, 2) написана на *basso ostinato*, но ее едва ли можно отнести к разновидности *lamento*, с которой ранее эта форма была прочно ассоциирована. При этом остинатная формула занимает не один-два такта, как это бывало у Мелани, а вслед за ним и у Пасквини со Страделлой⁵⁰, но представляет развернутое построение виртуозно-концертного плана. При этом, как это было у Мелани, принцип *ostinato* трактуется весьма свободно, и басовая мелодия временами меняет свое высотное положение. И эта то-

⁴⁹ Малой формой *da capo* принято называть формы арий, в которых первая часть представляет собой единое построение (нередко — период типа развертывания), а вместо выписанного репризного повторения (зачастую содержащих заметные изменения, как в трехчастных строфических формах) стоит знак «*da capo*». Более подробно см.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Указ. соч. С. 302-306.

⁵⁰ На это указывает как на характерный признак К. Джантурко в своей статье, см.: Gianturco C. Evidence for a Late Roman School of Opera. Op. cit. P. 10.

нальная миграция баса у Мелани не была столь интенсивной, как в этой скарлаттиевской арии (Рис. 16).

Разнообразие сольных номеров подчеркивается трактовкой оркестровых ритурнелей. Как уже упоминалось, и здесь Скарлатти экспериментирует со всеми возможными вариантами. Ритурнели могут начинать и завершать арию, сопровождаемую только клавесином и струнным басом (так называемую арию *continuo*), звучать либо в конце, либо в начале, служить рефреном в арии из нескольких *stanze*. В сольных номерах *con stromenti* струнные могут включаться только периодически в концертной манере, но могут и звучать непрерывно. Последний способ, по всей видимости, выглядел в конце 1670х годов довольно авангардным, и в «*Gli equivoci*» мы, по-видимому, сталкиваемся с одним из наиболее ранних проявлений этой metody.

Первое впечатление от мелодики арий полностью подтверждает общий для оперы композиционный принцип — разнообразие. Номера, напоминающие старую мадригальную манеру, соседствуют с другими, тяготеющими к стилистике, основанной на элементах периодичности и танцевальности, которую в XVIII веке принято будет называть буффонной. Развернутые вокальные соло — одни из первых образцов так называемых арий «сравнения» (как уже упоминавшаяся ария Клори «*Vaghi rivi*» из III действия — см. Рис. 14), ставших в дальнейшем типичными для оперы *seria*. В них чувства персонажа сопоставляются с природными стихиями и потому всегда присутствует известная изобразительность. С ними контрастируют лирические канцоны, уже знакомые по операм Мелани и Страделлы, в которых внимание к пропетому слову и тонкая нюансировка напоминают, скорее, ариозо. Лучшая — ария Клори «Засни, о Клори» (*Dormi, o Clori* – I, 5), полная не только эмоциональной, но и сценической выразительности, — героиня поет ее, погружаясь в дремоту (Рис. 17). Сольные номера, уже содержащие в тематизме контуры будущих героических арий с характерным для них интонационным комплексом (квартовые восходящие ходы, мажорный лад, четырехдольный метр и пунктирный ритм), противостоят лирическим минорным ариям с пластичной протяженной мелодией, движимой энергией вариантного развертывания мотивов, кантиленных в

своей основе, как в арии Клори «В моей груди есть место сердцу» (*Porto in seno un certo cor* – I, 2, см. Рис. 18). Неоднократно встречаются развернутые темы, включающие распевы отдельных слов, которые, хотя и не столь ярко очерчены и живописны, как барочные колоратуры-эмблемы, все же вносят в арию элементы вокальной динамики и патетики. Такова ария Эурилло «Вот он, воин» (*Un guerrier* – I, 1, см. Рис. 19). Но немало сольных номеров имеют скромные в вокальном отношении мелодии силлабического плана (по принципу слог-нота).

Такого рода юношеский энтузиазм в освоении самых разнообразных композиционных приемов вполне понятен. Возникает даже соблазн объяснить его своеобразной ученической всеядностью, отсутствием детально продуманного выбора, даже некоторой эклектичностью. Справедлив ли подобный упрек? Аргументом в защиту Скарлатти может служить то, что тенденция к усилению многообразия была свойственна в 1680е годы римской опере в целом, и молодой автор прекрасно ее уловил и выразил очень интенсивно. Доказательством композиторской состоятельности и профессионализма Скарлатти стала также необычайная по тем временам и невероятная для раннего сочинения популярность. Так что многообразие приобретает в опере значение скорее закономерности, нежели случайности. Помимо этого, разнообразие выразительных средств становится в «*Gli equivoci*» еще и знаком причастности к комическому жанру. Приходится признать, что в опере, даже в сравнении с сочинениями Мелани, не говоря уже о «Тресполо» Страделлы, очень мало приемов и идиом, которые прямо несли бы на себе отпечаток специфически комических. Сам образный строй пьесы Контини не слишком способствовал этому. Поэтому едва ли не главным признаком, отличающим «Недоразумения из-за сходства» и от рафинированной стилистики чистой пасторали, и от броской патетики и разительных контрастов барочной историко-авантюрной *dramma per musica* и роднящей с комическим направлением, является именно это вариативное разнообразие, легкие, взаимно оттеняющие контрасты, сообщающие опере Скарлатти веселую и жизнерадостную живость.

Впрочем, есть в «*Gli equivoci*» и моменты, отчасти уравнивающие это многообразие. Ярче всего они проявляются в мелодическом стиле, который замет-

но отличается как от стиля Мелани, так и в какой-то мере Страделлы. Столь длительное перечисление различий в ариях Скарлатти призвано лишь подчеркнуть парадоксальность впечатления от «*Gli equivoci*»: ведь несмотря на отмеченное разнообразие, тематизм кажется гораздо более отвлеченным и даже нейтральным, чем у обоих старших коллег. И это сглаживает стилистическую множественность, не доводя ее до пестроты.

В отличие от мелодий Мелани, погруженных либо в бытовую, либо в опозитизированную песенность, истоки мелодики Скарлатти несравненно менее связаны с первичными жанрами. Песенность и танцевальность, фактически, не оказывают влияния на «*Gli equivoci*» ни в интонационной сфере, ни в сфере структуры, где ощущается очень мало следов песенно-танцевальной периодичности, симметрии построений и форм, напоминающих конструкцию «запев-припев», — всего того, что можно отметить в стилистике Мелани.

Особенно заметно это в новом типе арий, уже довольно отчетливо представленном у Скарлатти и называемым обычно *devise*, то есть ариями с девизом⁵¹. В них в самом начале или после вступительного ригурнеля звучала короткая рельефная вокальная фраза, которая после небольшого отыгрыша вновь повторялась. Повтор давал энергичный толчок к дальнейшему развертыванию вокальной партии. Его можно считать аналогичным словесному риторическому тезису (ария Эурилло «*Vieni, o bella*» I, 1 — Рис. 20). Важно отметить, что «девизы» скарлаттиевских арий, как правило, опираются на простые, элементарные мелодические обороты, иногда даже «стертые» фигурационные формулы, не имеющие яркой жанровой характеристики. Такие девизы как бы обособляют арию от первично-жанровой определенности, но при этом сообщают энергию к собственно музыкальному становлению. Они демонстративно оформляют структуру «ядро и развертывание», которая встречается также во многих номерах, не имеющих выделенного девиза.

⁵¹ Термин «*devise*» (фр. - девиз) был введен Г. Риманом для обозначения особого вида арий, типичного для римской кантаты, начиная с 1650-х годов, и распространившегося также и в опере к концу XVII века, в том числе у А. Страделлы, А. Стефани, А. Скарлатти и др. См.: Riemann H. *Musik Lexikon*. Sachteil - London, NY, Paris, 1967. S. 322.

Более пристальный взгляд на эти тематические ядра обнаруживает в них явные элементы родственности. Несмотря на различия в метrorитмическом, ладотональном, темповом оформлении, они часто сходны по звуковысотному, мелодическому контуру, в результате чего выделяются несколько простейших моделей-инвариантов, которые объединяют большинство арий в родственные по тематизму группы (Рис. 21). Это придает композиции оперы особую музыкально-логическую целостность и завершенность, выделяя в ней несколько сквозных линий вариантного преобразования таких моделей.

Все это свидетельствует о том, что музыкальная сторона спектакля не складывалась спонтанно, но во многом следовала принципам рационального построения. В целом, «Gli equivoci» поражают единством художественных средств при видимом разнообразии. Пропорциональные композиционные соотношения различных номеров, тонус выразительности в речитативах, ариозных фрагментах, вокальных линиях арий и отдельных партиях выверены и подчинены ясно подразумеваемым критериям соразмерности. Основания таковой — ее внутренняя связь с жанром оперной пасторали. Стилистическая и композиционная множественность находит опору в новых для пасторального жанра качествах либретто Контини — в усилении действенного, комедийного начала. Авантюрный рисунок интриги как нельзя более способствовал разнообразию музыкальных номеров, но лишь в определенных пределах, не разрушая поэтический и несколько условный тон, изначально присущий пасторали. 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. Испытывая явный интерес к комедийному началу, он все же далек от того, чтобы сделать его решающей, доминирующей стороной художественного целого, и рассматривает как составляющий элемент смешанного жанра. Этим своим качеством «Недоразумения из-за сходства» Скарлатти отражают общее направление в развитии поздней римской оперы. Вслед за кратковременным интересом к относительно «чистым» драматиче-

ским формам комедии и пасторали, в 1680-е -1690-е годы вновь возобладала тенденция к жанровому смешению, приведшая к формированию новой, особой разновидности жанра трагикомедии⁵². Опера Скарлатти стала одним из первых сочинений, последовательно выразивших эти аркадские по своей сути художественные идеалы еще задолго до официального провозглашения академии Аркадия, произошедшего 12 лет спустя, в 1691 году.

1.5. От «ученой комедии» к лирической драме

В поле этой тенденции попадают также и сочинения Б. Пасквини и А. Страделлы, возникшие в начале 1680-х годов. Из оперных произведений Пасквини этого времени зрелостью и законченностью стиля выделяется «Идальма, или Та, что тверда, побеждает» (*L'Idalma ovvero Chi la dura la vince* – либр. Джованни Доменико Де Тотиса), в которой названные тенденции отчетливо заметны. Эту оперу, поставленную в 1680 году в палаццо Капраника, можно считать одним из наиболее масштабных сочинений Пасквини: 53 арии, два квартета, терцет и десять дуэтов, — количество, сопоставимое с написанной для Тординона большой *dramma per musica* «Алькаста» (1673) и с героико-исторической оперой «Лизимак» (1681). Жанр «Идальмы» можно определить как любовно-авантюрную комедию. В ней действуют две супружеские пары, вовлеченные в перипетии соперничества, в игру ревности, притворства, постоянства и измен. Главный герой — ветреный Линдор, которому наскучила его молодая жена Идальма, и он добивается расположения своей прежней возлюбленной Ирены, забыв о том, что расстался с ней и что она благополучно вышла замуж за Челинда.

В либретто оперы Дж. Д. Де Тотиса (?1644/5-1707) легко узнаются мотивы «Декамерона» и испанских комедий «плаща и шпаги». Остроту и пикантность драматическим положениям, как во многих новеллах Боккаччо, придает то, что пары — не женихи и невесты, преодолевающие все преграды на пути к браку (как это чаще всего бывает в комедийных сюжетах), а мужья и жены. Ревнивые герои и ге-

⁵² См. более подробно главу «Новая трагикомедия» в кн.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Указ. соч. С. 97-136.

роини, то упрекающие друг друга, то затевающие совместные интриги, слуги, об-суждающие в комическом тоне любовные похождения господ, угрозы с кинжалом в руках, мнимые измены и тайные свидания — испытанный и типичный набор для той модели комедийного жанра, что пришла в Италию с Пиренейского полуострова. Таким образом, в сочинении Де Тотиса можно констатировать почти полный разрыв с давней итальянской традицией *commedia erudita*, имевшей в той или иной степени влияние на все рассмотренные выше либретто. Де Тотис в «Идальме» больше кажется наследником кардинала Джулио Роспильози, сочинившего и представившего на сцене театра Барберини первые в Риме трагикомедии.

Однако комедийность, да и в целом разработка сюжета в либретто Де Тотиса мало напоминает о предшественниках. Комическое здесь не связано с народнобытовым, как это было у Роспильози и в «Танче» Дж.А. Монильи и Я. Мелани. Строго говоря, либретто «Идальмы» не обладает и столь необходимой для собственно комедии динамикой фабулы. Тормозят действие повторы ситуаций, многочисленные выяснения отношений, а также включенный в любовные перипетии двух пар еще один второстепенный персонаж (Альмир), влюбленный в главную героиню. Едва ли дело в недостатке у Де Тотиса дара драматурга. Причина в том, что «Идальма», при всей авантюрной фабуле, — прежде всего лирическая комедия, в которой также очень сильны генетические связи с пасторально-идиллическими трагикомедиями. Конечно, это не пастораль в чистом виде, и даже не пасторальная комедия, как «*Gli equivoci*» Скарлатти и Контини, хотя бы уже потому, что ее герои — молодые неаполитанцы, похожие на обычных людей, а не литературно стилизованные аркадские пастухи и пастушки. Однако лирическая стихия, поглощающая и почти растворяющая в себе всю авантюрно-приключенческую сторону, заставляет вспоминать в первую очередь не о редких комических операх, предшествовавших «Идальме», и даже не об авантюрной неразберихе барочных драм, а все о том же «Верном пастухе» Гварини.

При сравнении музыки «Идальмы» с предшественницами — и прежде всего с «*Gli equivoci*» А. Скарлатти — заметны существенные различия в их музыкальной стилистике. Наиболее внешние, пожалуй, касаются масштаба, то есть общих

размеров оперы, количества музыкальных номеров и их характера — протяженности, разработанности оркестрового сопровождения. Норма для «Идальмы» — арии средним объемом в 60-70 тактов (в «Gli equivoci» Скарлатти да и в «Тресполо» Страделлы их объем в основном не превышал 30-40 тактов). Оркестр в «Идальме», как и в ранней опере Скарлатти, полный струнный, то есть везде уже включает партию альтов. При этом его роль не ограничивается исполнением ритурнелей между отдельными строфами и в завершении арий, а также редкими вставками в моменты, когда вокальная партия прерывается паузами. В ариях *con stromenti* (их также более четверти от всех номеров оперы) в большинстве случаев ему поручена вполне развитая и самостоятельная партия.

Отличия «Идальмы» от римских опер 1670-х годов не только отражают созревание и развитие чисто музыкальных стилистических компонентов. Важны и изменения драматической сути новой римской оперы. В ней отчетливо заметен отход от принципов последовательно камерного музыкального театра и явный интерес к сценической выразительности. Конечно же, речь не идет о многочисленных переменах роскошных декораций и хитроумных эффектах машинерии, сравнимых с теми, что применялись в венецианских оперных постановках того времени и столь пленяли публику. И все же зрелищно-декорационная сторона спектакля, — видимо, не без влияния венецианской практики, — кажется в «Идальме» представленной гораздо богаче, нежели в более камерных сочинениях Страделлы и Скарлатти. Возможно, несколько лет, проведенных римлянами без доступа к большой сцене театра Тординона, пробудили в них желание хоть отчасти компенсировать зрелищность в частных постановках. Да и в приватном театре Л.О. Колонны, как можно припомнить по постановке «Джирелло» Я. Мелани, издавна тяготели к декорационно ярко оформленным спектаклям.

Красочный пример в новой опере дает уже ее первая сцена — картина рассвета в роще на морском берегу. Линдор в обществе жены Идальмы и слуги, мирно спящих подле него, предается воспоминаниям о своих прежних любовных увлечениях. Вслед за его уходом сюда, любуясь восходом солнца, приходит Альмир и принимает одинокую Идальму, покинутую мужем у моря, за богиню Диану.

Цепь из трех минорных арий Линдора (h-moll, e-moll, d-moll), связанных короткими, почти ариозными по стилистике речитативами, сообщает музыкальное единство первой части этой картины. После некоторой цезуры — резонерской арии слуги Пантана — минорный элегический тон подхватывается двумя ариями и монологом Альмира. Вся же включающая два театральных явления сцена замыкается наконец большой патетической f-moll'ной арией Идальмы. Последовательность номеров не выглядит разрозненной. Напротив, за всем этим проступает некая общая композиция, единством своего настроения соответствующая большой, по-своему монументальной сценической картине начала акта.

В рамках итальянской оперной традиции попытки музыкантов овладеть композицией развернутых сцен в 1680-е годы кажутся преждевременными и даже отчасти тупиковыми. В дальнейшем на долгие времена главенствующей окажется тенденция концентрировать всю музыкальную выразительность в отдельном номере и, соответственно, в отдельном образе-характере, выхваченном из сценического действия. Тем не менее эта попытка демонстрирует зрелость музыкального искусства в границах оперного синтеза, способность и стремление композитора встать в рост с тем, кто (по крайней мере в тогдашней Венеции), все еще оставался корифеем оперного спектакля — с художником-декоратором.

Отличие «Идальмы» от опер 1670-х годов не менее существенно и в музыкально-интонационном строе. 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. Грациозные, тронутые легкой меланхолией минорные песни — наиболее частые образцы такого рода. В них может подчеркиваться энергичная танцевальная пунктирная ритмика, как в арии-канари Ирены «Dolce speme» (II, 10 — Рис. 22), или, напротив, плавно развертывающееся песенное по складу размеренное движение, как в арии-гарантелле Идальмы «Жестокий, хочешь моей смерти» (*Crudel vorrai che mora* — II, 67, см. Рис. 23).

Однако это лишь одна грань разнообразного интонационно-тематического состава этой пасквиниевской оперы. Такие жанрово-обобщенные по характеру арии появляются лишь тогда, когда после открытого и непосредственного выражения персонажами чувств в других номерах или ариозных речитативах возникает необходимость более сдержанного и отвлеченного резюме.

Принципиально новыми в «Идальме» в сравнении с другими операми выглядят развернутые, полномасштабно оркестрованные арии, наиболее ярко воплощающие патетическую доминанту либретто. Их немного, но они являются подлинным украшением главных партий — импульсивного, не знающего препятствий на пути к свободной любви Линдора и страдающей, но твердой в решимости отвоевать свое счастье Идальмы. Интонационно-тематическое наполнение этих арий в жанровом отношении довольно-таки нейтрально. Толчком к их тематическому становлению и развертыванию служит, как правило, эмоционально емкая поэтическая фраза, оформленная в рельефный, лапидарный мелодический тезис. В редких случаях этот тезис выделяется в четкий «девиз», уже знакомый нам по ранней опере А. Скарлатти, но не слишком характерный в целом для Пасквини. Такова, к примеру, ария Линдора «Если розы» (*Se di rose* – III, 13, см. Рис. 24). От манеры Скарлатти ее отличает в первую очередь все тот же масштаб, явное стремление автора развернуть, расширить музыкальное пространство, добиться, чтобы форма соответствовала эмоциональному, патетическому накалу, подсказанному сценической ситуацией и текстом. Выделение «девиза» служит главным образом одной цели — увеличить за счет повтора протяженность темы, дать импульс к ее более длительному дальнейшему развертыванию.

Той же цели подчинены и ранее редкие у Пасквини повторы слов и целых фраз, и напористые колоратурные распевы, эффектно выплескивающие накопленную энергию. Одна из арий Линдора — «Хочу любви, но лишь для наслаждения» (*Voglio amar ma per godere* – III, 1, см. Рис. 25), в которой герой провозглашает главную цель своих любовных походов, — целиком построена на основе колоратур. Праздничная, юбилейная мелодия, несущая явные следы стилистики коротких барочных «арий с трубой», очищена от чисто внешних атрибутов. В протя-

женной арии патетическое эмоциональное выражение достигает единства и концентрированности, редких даже по критериям последующих времен.

Обобщенная песенность и экспансивная патетика — два крайних эмоциональных и образных полюса в «Идальме». А наиболее типичный интонационный и, соответственно, выразительный пласт в этом сочинении Пасквини располагается между этими крайними точками. Основу тематизма в большинстве номеров составляет плавная ариозная кантилена. В ней отсутствуют явные признаки первичных жанров, зато отчетливо заметны элементы речитатива. Такой интонационный строй, также как и преобладание минорных тональностей, сообщает опере оттенок сдержанной элегичности и меланхолии. Вынося за скобки тонкие различия, можно сказать, что этот тон нежной чувствительности обеспечивает, конечно, связь «Идальмы» с элегическими моментами, широко представленными и в предшествовавших комедиях, но более всего не столько с ними, сколько с ранней пасторалью самого Пасквини «Сила любви». Становится ясно, что выражение этого эмоционального состояния достигло особой определенности и отточенности у римских мастеров XVII века, именно они закрепили тот комплекс музыкальных элементов, который стал в дальнейшем типичным для подобной стилистики⁵³. Но если меланхолический тонус в «Силе любви», рожденный из прихотливого взаимодействия песенного и мадригального начал, нес в себе некоторую рафинированную прециозность, утонченную маньеристическую искусственность, то ариозно-речитативная мелодика «Идальмы» более безыскусна и человечна. Она явственно обозначает переход из аллегорико-мифологической пасторали в мир более или менее реалистической лирической драмы.

Одновременно меланхолический тон демонстрирует определенную и четко осознаваемую этическую норму — благородную сдержанность, аристократическую по природе, свидетельствующую о тщательно взвешенном чувстве эстетической меры, воплощением которой он становится. Выше говорилось, что стиль Пасквини не чужд патетики, но сфера ее действия

⁵³ Э. Дент считает нежную чувствительность одной из характерных черт музыкальной стилистики А. Скарлатти. См.: Dent E. Alessandro Scarlatti: his life and works. London, 1905. P. 197. Думается, что она не менее характерна и для других представителей поздней римской школы — Пасквини и Страделлы.

ограничена: это либо радостное воодушевление, либо приподнятая решимость, но ни в коем случае не скорбь и не отчаяние. Характернейший пример того, как чувство меры сдерживает патетическое выражение скорбных эмоций, — ария Ирены «*Si, si morire vuò*» (III, 11 — Рис. 26), представляющая собой типичное для Пасквини меланхолическое *lamento*.

Современный исследователь не может удержаться от невольного сопоставления этой арии со знаменитым *lamento* Дидоны из заключительного акта оперы Перселла (1689). Полный оркестр у Перселла подчеркивает грандиозный масштаб: смерть героини изначально оценивается как вселенская катастрофа. В противоположность этому скромное сопровождение *continuo* у Пасквини замыкает все в рамки сугубо частной человеческой коллизии. Хроматика в *basso ostinato* у Перселла доводит до предела остроту эмоционального выражения; непрерывность линии, отсутствие пауз придают образу арии символический, почти сакральный характер. Остинато у римского автора диатонически сдержанно, мерно дробится вздохами пауз, хотя неумолимо нисходящий в диапазоне двух октав ход баса не оставляет сомнений в глубине переживания.

Голос в арии английского мастера звучит в напряженной верхней тесситуре, силлабическая речитативность ни на секунду не прерывается, несмотря на закругленность мелодических фраз, наоборот — чем далее, тем более переходит едва ли не в скандирование. Мелодика у Пасквини, в которую непринужденно вплетаются распевы, сдержаннее и одновременно гибче, она фиксирует оттенки настроений. Оставаясь в среднем регистре, она нигде не приводит к форсированному звуку (наподобие знаменитого возгласа Дидоны «*remember me*») и всегда сохраняет тонкий баланс речитативности и кантилены, выразительности и благородной меры.

Да и сам композиционный принцип *basso ostinato* — типичный для XVII века — трактуется композиторами по-разному. У Перселла важен эффект сопряжения сосредоточенно, мерно и неуклонно развертывающегося граунда и более свободной строфической формы *aabb*, образуемой верхними голосами. Английский мастер очень эффектно использует возникающие временами несовпадения границ этих строф с четкими периодическими контурами басовой партии. *Basso ostinato* у

Пасквини, напротив, словно бы подчиняется гибкой, свободно прорастающей вокальной мелодии, выявляя вслед за ней тональные опоры (d-F-a-d) в каждой из двух *stanze*, разделенных ритурнелем. Строго говоря, остинатность распространяется только на мелодический рисунок и не препятствует проведению басовой формулы в разных тональностях. Такие «мигрирующие» басы (*bassi pelegri* — прообразом для них, вероятно, послужило ламенто Изабеллы из «Танчи» Мелани), видимо, предпочитались римскими авторами из-за гибкого сочетания в них устойчивости и текучести.

«Дидона» Перселла была создана позднее «Идальмы», два *lamenti* разделяют девять лет. Но по сути эти оперы принадлежат противоположным мирам. Мир Перселла все еще замкнут в круг барочного искусства. Его масштаб велик, образный диапазон почти необъятен, выразительная мощь способна потрясать во все времена. Однако стадиально его искусство более архаично в сравнении с творчеством Пасквини. В Италии 1680-х годов барочный музыкальный театр уже не был способен на образные концепции такого уровня. Рассматривая оперу Пасквини в контексте общеевропейского барокко, видишь, что она теряет монументальный разворот. Но при этом не только сохраняет, но даже усиливает органичность и подлинность художественного переживания. Ее эстетика намеренно антибарочна, но в ней все более явственно угадываются черты новой культуры — утонченного, избирательного вкуса XVIII века, его аристократической этики.

Комедийность является одной из важных драматургических составляющих «Идальмы». Более того, на титульном листе изданного либретто жанр оперы прямо определен как *commedia per musica*⁵⁴. Однако это определение следует истолковывать в духе аристотелевой поэтики, то есть в том смысле, что ее сюжет не имеет каких-либо исторических источников и в нем действуют не исторические или мифологические персонажи высокого ранга, но частные лица. Характер центральной драматической коллизии в этом определении не принимается в расчет, а между тем ее природу едва ли можно однозначно считать комедийной, она скорее заключает в

⁵⁴ См. издание либретто, опубликованное в серии *Italian Opera 1640-1770*, ed. H.M. Brown, vol. 56. NY., L.: Garland Publishing Inc., 1981.

себе гораздо больше черт позднейших драм или мелодрам. Отвлекаясь от музыкального воплощения, можно было бы сказать, что комический и драматический компоненты выглядят в либретто уравновешенными. Комедийность сосредоточена в образах и действиях второстепенных персонажей, прежде всего слуг. В музыке же баланс явно сдвигается в сторону лирико-драматическую. Арии комедийных действующих лиц и ансамбли с их участием только оттеняют драматические перипетии, выполняя роль временной разрядки после эмоционально напряженных эпизодов. Мелодика в их партиях не отличается какой-либо яркой характерностью. Здесь господствует сдержанный тон, мажорная танцевальность, изредка встречается пародия на архаику мотетного письма «белыми нотами» — впрочем, также весьма сдержанная. Из дуэтов и ансамблей обращает на себя внимание квартет (I, 4), в котором слуга Пантан *a parte* комментирует первую неловкую и натянутую встречу участников будущего любовного треугольника. Его фраза «Io crepo di ridere» (я лопаюсь со смеху) чрезвычайно близко напоминает известную реплику Дона Альфонсо в Квинтете из 4 сцены моцартовской оперы «*Così fan tutte*»⁵⁵, однако сам ансамбль, несмотря на довольно непринужденное голосоведение, естественно, более скромн и непритязателен.

Оценивая «Идальму» в перспективе развития оперной римской традиции, нельзя не отметить, что ею обозначен отход от камерного типа спектакля и от жанра музыкальной пасторали и намечено движение в сторону лирической музыкальной трагикомедии. Собственно комический элемент развивается довольно робко и постепенно теряет свое центральное положение, лирика же сохраняет и углубляет важнейшие завоевания римской оперы. Несмотря на явное общее увеличение масштаба произведений, усиление в них элементов постановочной и сценической выразительности, ей удается сохранить в конкуренции с Венецией свое лицо, хотя в целостности и органичности она уступает и музыкальным комедиям, и операм-пасторалиям предшествующего десятилетия.

⁵⁵ Дон Альфонсо поет: «Умру, если не рассмеюсь» (Io crepo se non rido) — см. *Così fan tutte*, atto I, sc. 4.

1.6. «Мавр из-за любви» А. Страделлы и Ф. Орсини — на грани «комедии плаща и шпаги» и аркадской трагикомедии

Если в опусах Пасквини и Скарлатти заметное преобладание пасторальных и патетических элементов уводит оперу от комедии к лирической драме, то в последнем дошедшем до нас крупном театральном сочинении Страделлы усиление роли комедийных и авантюрно-действенных элементов, напротив, позволяет сохранять равновесие и не допускать перевеса идиллии над комедией. «Мавр из-за любви», единственная изданная в XX веке комическая опера Страделлы⁵⁶, также как и «Опекун Тресполо», была написана вдали от Рима — в Генуе, и не была поставлена при жизни композитора. Но, как и все творчество Страделлы в целом, с Римом ее связывают прочные связи. Именно здесь в 1696 году, спустя 15 лет после создания состоялась ее премьера в театре Капраника. Еще более важно то, что инициатором ее возникновения и автором либретто выступил Флавио Орсини (1620-1698) — потомок одной из самых знатных римских фамилий, герцог Браччано, известный в Риме ученый и поэт-дилетант, знаток риторики, музыкальной теории и математики, увлеченный коллекционер каменных изваяний (стел, надгробий, обелисков) с сохранившимися древними надписями. На изданном к этой поздней постановке экземпляре либретто его имя скрыто под псевдонимом Филозиनावоро, и специально подчеркнуто членство в академии Аркадия.

О жанровом наклонении этой оперы лучше всего высказался сам Страделла в письме к Ф. Орсини, отправляя ему уже готовое сочинение. Он назвал ее «опереттой в духе комедий “плаща и шпаги” с шестью актерами для постановки на летней вилле у моря»⁵⁷. И действительно, здесь, как и в возникшей годом раньше «Идальме» Б. Пасквини, также налицо значительный отход от традиционных для итальянской литературы того времени канонов и схем *commedia erudita*. Из персонажей лишь для одной старой кормилицы Линдоры можно найти прототипы в

⁵⁶ Italian Opera 1640-1770, ed. H.M. Brown., vol. 60. NY., L.: Garland Publishing Inc., 1982. К сожалению, это издание оказалось для нас недоступным. В анализе оперы использовалась рукописная копия партитуры, сохранившаяся в моденской Biblioteca Estense – Mus. F. 1133. На титуле рукописи обозначено название «Il Floridoro».

⁵⁷ Сопроводительное письмо А. Страделлы к Ф. Орсино опубликовала К. Джантурко в своей монографии. См. Gianturco C. Stradella. Op.cit. P. 334.

древней латинской комедии, и то с натяжкой. Линдора тут не раскрывает погребенных временем тайн чьего-либо происхождения. Она целиком погружена в переживания за судьбу своей воспитанницы, юной сицилийской королевы Эуринды, ну и попутно, следуя зову своего любвеобильного сердца, влюбляется в нескольких из фигурирующих на сцене персонажей-мужчин: сперва в чернокожего, но неодолимо привлекательного слугу-мавра Фераспа, а затем в молоденького пажа Фьорино. Последнее роднит ее с десятками кормилиц, населявших венецианские и старые римские оперы, где ими разыгрывались привычные для зрителей, но от этого не менее смешные любовные сценки. Так что тут в качестве источника вероятнее предположить уже едва ли полувековую традицию большой *dramma per musica*. Что до влюбленности в слугу Фераспа, она имеет отношение к самому центру драматической коллизии «Мавра из-за любви», поскольку автор либретто заставил влюбиться в него всех без исключения героинь оперы — не только первую придворную даму Лючинду, но и саму королеву. Присутствие кормилицы в качестве соперницы столь благородных дам — один из ярких мотивов, удерживающих сюжет в жанровых рамках комедии, поскольку участие в нем коронованных особ опасно приближает его к большим героико-авантюрным и трагикомическим операм той эпохи.

Слуга-мавр Ферасп — еще один исконно комический персонаж, хотя его «генеалогия» не столь проста. В действительности под этой личиной скрывается принц Флориндо, наследник кипрского престола. Наслышанный о красоте юной королевы он тайно прибыл в Мессину и, не раскрывая себя, поступил в услужение к неаполитанскому посланнику. Причина его скрытности в том, что Сицилия и Кипр издавна враждуют, а после смерти старого короля — отца Эуринды, киприоты вообще готовы начать войну. В целом же мотив инкогнито, сопряженный с любовными целями, был довольно широко распространен в испанской комедии, а в его трактовке у Орсини чувствуется близкое знакомство с тем, как он решен в уже упоминавшейся опере «Оронтея» П.А. Чести на либр. Дж.А. Чиконьини⁵⁸. Уже у испанцев переодевание часто сопровождалось также сменой социального статуса — принцы, к примеру, превращались в пастухов или

⁵⁸ Анализ сюжета «Оронтея» см. выше на с. 33.

учителей. Такой прием давал материал для обилия комических ситуаций, нередко с элементами фарса, даже если драматическая подоплека переодевания была вполне серьезной. Орсини изменил у персонажа не только действительный социальный статус, но и расу, заставив его перекраситься в мавра. Впрочем, и в этом моменте он не столько проявляет изобретательность, сколько вступает в диалог, явно держа в уме параллель с образом Мустафы из имевшего большой успех «Джирелло» Мелани на либр. Ф. Аччаюоли. В своей комедии Орсини, однако, избегает опускаться в столь откровенно площадные слои комического, как в этой опере-предшественнице, демонстрируя, очевидно, позицию, что можно оперировать столь экзотическим персонажем, оставаясь при этом в границах возвышенного аристократического вкуса.

Но главные силовые линии действия сосредоточены все же не на этих необычных персонажах и занимательных поворотах фабулы, а на благородных героинях оперы. Придворная дама Лючинда — типичная наперсница госпожи — ведет себя весьма самостоятельно, чтобы не сказать экстравагантно. Пренебрегая ухаживаниями неаполитанского посланника, она объясняется в любви слуге-мавр, а затем, охваченная ревностью, плетет интригу не только против него, но и против своей соперницы-госпожи. В этом, впрочем, вновь ощущается преемственность — в данном случае с образом Кориски из гвариниевского «Верного пастуха», захваченной духом соперничества. Принцесса же Эуринда заставляет вспомнить о нимфе Сильвии из «Аминты» Тассо, отрицавшей любовное чувство и всему на свете предпочитавшей свободу. Этот популярный мотив, однако, имеется и в уже упомянутой «Оронте» Чести и Чиконьини, и в более близкой по времени опере-пасторали «Сила любви» Б. Пасквини на либр. Дж.Ф. Аполлони (?1671). Но главным в ее образе становится последовательное и полное драматизма развитие. В начале действия она предстает юной и прекрасной недотрогой, пылко отстаивающей свою независимость. Поддавшись же сочувствию к кормилице, охваченной пламенной страстью к слуге-мавр, она решает оставить мнимого Фераспа при своем дворе и вдруг с удивлением обнаруживает, что тот овладевает всеми ее помыслами. Теперь перед ней разворачивается коллизия, типичная для

героинь испанских комедий «плаща и шпаги». «Смерть — вот лекарство для изнемогающего сердца; чтобы сохранить честь, должна пролиться кровь», — поет она в одной из своих центральных арий (II, 6), решив похоронить в душе охватившие ее нежные чувства. Конфликт любви и чести дает новый импульс к развитию ее образа. Наконец, узнав, что Ферасп отправлен хитрой Лючиндой от двора к месту битвы с киприотами и там захвачен в плен, она приходит в неистовство, ее охватывает отчаяние, пока не выясняется истинное лицо мнимого слуги, и все препятствия для их соединения не рассеиваются.

Как и о двух предыдущих сочинениях римских авторов, о пьесе Орсини можно сказать, что и она сочинена прежде всего в расчете на оперную постановку. Ситуации разработаны так, чтобы дать максимальный простор и обеспечить разнообразие арий. Однако надо отдать должное, сюжет в либретто Орсини не только крепко скроен, но и наделен оригинальными чертами. Действие ведется энергично, в нем возникают все новые повороты, приковывающие внимание. Конечно, это сочинение едва ли можно поставить на уровень высоких образцов комедийного жанра, сопоставимых с комедиями испанских классиков «золотого века», но то, что Ф. Орсини обладал талантом драматурга, несомненно, и этого таланта оказалось довольно, чтобы создать прекрасную основу для оперного спектакля.

Хотя Страделла уже несколько лет отсутствовал в Риме, Орсини решил все же переправить заказ на оперу ему в Геную, а не воспользоваться услугами кого-либо из римских действующих музыкантов. Возможно, дело объясняется просто его личными симпатиями, но может быть и так, что между Пасквини и Страделлой как ведущими мастерами своего поколения в Риме существовало определенное соперничество, и либреттист сознательно отдавал предпочтение последнему⁵⁹. Поэтому музыку Страделлы в «Мого рег атоге» стоит сопоставить с современной ей «Идальмой» Пасквини. Сравнение дает немало аргументов, доказывающих правомерность выделения поздней римской оперы как особого стилизового направления. Целый ряд стилистических моментов оказывается у композиторов

⁵⁹ Еще одним косвенным свидетельством может считаться то, что следующее (и последнее) свое либретто «Дама с ревнивой душой и война без остановки» (*La dama di spirito geloso e la guerriera costante*, 1683), созданное уже после смерти Страделлы, Орсини предпочел отдать молодому А. Скарлатти.

сходным. Это и характерные короткие ариозные реплики, что прослаивают речитативные сцены, придавая им большую эмоциональную выразительность и музыкально-композиционную целостность, это 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 нужно отдать должное, эмоциональный и образный строй оперы Страделлы шире и ярче, нежели у его современника. Возможно, большая строгость «Идальмы» объясняется ее сюжетом, в которой воздается хвала владению своими чувствами, мере и постоянству, в противоположность пестрому и цветистому миру в комедии Орсини. Но может быть и так, что причина в различии темпераментов двух авторов, в вольном нраве Страделлы, ставшем, как принято считать, причиной его преждевременной смерти, но и окрасившем его творческую манеру чертами неумной изобретательности, яркими находками и неожиданными решениями. Так или иначе, но в отличие от стилистически выверенного облика «Идальмы», в «Мавре из-за любви» господствует разнообразие и разноплановость.

Это можно почувствовать во многих местах оперы и буквально с первых ее страниц, но принципиальное значение это качество приобретает для центрального образа — юной королевы Эуринды. Намеченная в либретто линия ее внутреннего перерождения выражена композитором с уникальной для своего времени последовательностью и высокой степенью музыкального обобщения. Арии, составляющие ее партию, не просто фиксируют различные эмоциональные состояния, обусловленные той или иной ситуацией (что можно считать типичным для римской оперы), но складываются в единую линию развития, включающего решительные контрасты. Показывая принцессу в начале оперы презирающей любовные оковы, Страделла словно бы расшифровывает ее театральную и литературную родослов-

ную в арии-качче «Сердце, что свободно» (*Un cor ch'è libero* - I, 2, Рис. 27). Имитационные переключки фанфарных мотивов не могли не вызвать у искушенного римского слушателя ассоциаций, связывающих Эуринду с лесными нимфами из пасторалей, свободолюбивыми спутницами Дианы-охотницы. Упоминания в тексте о «силках Амура» оказалось достаточным для создания изящной аллегии охотничьих забав — типичного сюжетного и образного мотива пасторалей.

Отрезанный от новой римской моды Страделла ограничивается прежним, «малым» составом оркестра с отсутствующими альтами. Но это не мешает ему создать яркую «тембровую палитру» охоты, основываясь на подражании сигнальным ходам духовых, на характерном тематизме и умело выписанных, вызывающих ассоциации с жанром каччи имитациях.

В следующей арии Эуринды «*Su, pensieri, alla difesa*» (I, 4) она уже предстает в несколько ином облике. Выслушав матримониальное предложение неаполитанского посланника от имени его короля, она сперва пытается вежливо уклониться, а когда он пробует настаивать, переходит к решительной обороне: «Ну же, мысли, защищайтесь, прячьтесь от злых стрел Амура!» Здесь в музыке разворачивается увлекательная баталия, вновь полная сигналов — теперь уже не охотничьих рогов, а военных труб (Рис. 28).

Резкий контраст наступает, когда Эуринда впервые осознает свою любовь. Ария «Бог Амур, подари мне радость» (*Nume Amor, fammi gioir* - II, 3) — это робкая молитва, отдаленная предшественница знаменитой арии Графини «*Porgi, Amor*» из моцартовского «Фигаро». Здесь выразительные имитации струнных стилизуют уже совсем не охотничьи переключки, как в качче, а бесконечные томные возгласы маньеристических мадригалов (Рис. 29).

Следующий шаг — и снова контраст, полное мучительной раздвоенности ламенто на *basso ostinato* «Опечалена, изранена» (*Afflitta, trafitta* - III, 1). Здесь возникает повод для сравнения с ламенто Идальмы (ср. Рис. 26 и 30). Между ними есть как моменты сходства, так и различия. С формальной стороны оба они представляют собой вариации на свободно мигрирующий по разным тональностям бас — принцип, как отмечалось, уже знакомый по операм Мелани. В обоих, однако, сама

остинатная басовая фраза опирается только на диатнические звуки, без привлечения хроматики, как это было у Мелани. В целом, это подчеркивает их сдержанный, сосредоточенно-углубленный характер. В них господствует настроение собранное, далекое от какой-либо экзальтации. Рисунки басовых линий все же заметно отличаются. Формула Пасквини более отстраненно-графична, в ней явственно вычлняются начальные мотивы «вздохов» и четко прорисовано общее движение вниз на две октавы. У Страделлы такого рода «пластика», практически, не угадывается, зато размеренная и четкая ритмическая пульсация сообщает его теме жанровые черты, в ней ощущается скрытая танцевальная природа. Еще сильнее разница выявляется в вокальной партии. У Пасквини мелодический рисунок голоса основан на комплементарном плетении вокруг ярко прочерченного рисунка баса. Фразы в основном речитативны, в них лишь иногда вплетаются короткие распевные пробежки. И, что особенно заметно, все они выются в довольно узких пределах на границе нижнего и среднего голосового регистров, в диапазоне, едва превышающем октаву. У Страделлы возможности голоса раскрываются значительно полнее и ярче. Не просто затронуты, но рельефно показаны все регистры в объеме терцдецимы — от долгих горестно сдавленных нижних нот до открыто полетных высоких. Природа вокальных фраз здесь тоже скорее речитативна, но им свойственно более широкое дыхание, сообщающее черты кантилены. И композитор специально заостряет противоречие между гибкой, непредсказуемой текучестью вокальных фраз и строгой танцевальной периодичностью баса, обыгрывает острыми синкопами, извлекая из этого внутреннего контраста дополнительную энергию. В целом, эмоциональный и образный диапазон ламенто Страделлы оказывается явно шире, чем в арии Пасквини.

Наконец, в кульминационный момент высвечивается еще одна неожиданная грань образа. Узнав о пленении Фераспа в ответ на бестактную реплику кормилицы, что безвестный раб не стоит волнений королевы, Эуринда впадает в полное отчаяние в арии «Страшные фурии» (*Furie terribili* – III, 4). Здесь драматург вновь прибегнул к поэтической метафоре, представив объятую горем девушку в виде мрачной волшебницы, повелительницы грозных потусторонних теней. Без сомне-

ния, Орсини нравилась идея подобных метаморфоз. Возникает даже впечатление, что он намеренно попытался объединить в партии одного персонажа, в линии его переживаний все те яркие музыкальные образные краски, что в прежних операх доставались разным героям: свободолюбивая охотница — от Оронтеи и Нисы, влюбленная, охваченная внутренним смятением — от Эуриллы из «Джирелло». Здесь же ощущаются нити, ведущие к Медее из каваллиевского «Ясона», но еще более к яркой сцене Мага с его заклинанием потусторонних сил из того же «Джирелло». Орсини словно сознательно акцентирует эти образные аллюзии, очерчивая диапазон душевной трансформации героини: от вольной Дианы-охотницы до пламенно-неистойвой Армиды. Страделла же прекрасно ощущает все эти переключки и подбирает для их воплощения краски, одновременно и знакомые, и многократно усиленные (см. Рис. 7 и Рис. 31). Никогда до него, пожалуй, ария *con stromenti* не достигала такой плотности переплетения оркестра и вокальной партии. Вся фактура пронизана имитациями ниспадающих ходов словно всполохами молний. Без сомнения, сопровождение клавесина предполагало игру громкими аккордами в басу, что должно было добавлять грохота. Возможно, что могли *ad libitum* привлекаться и какие-либо ударные. Пение с постоянными перепрыгиваниями из форсированного верхнего регистра вниз и обратно должно было напоминать о криках и завываниях. Жесткий ритм с назойливыми акцентами на сильных долях и неизменно повторяющимся пунктирными формулами сообщали целому вид адской пляски. Этот номер, вероятно, должен был при постановке в 1696 году произвести сильное впечатление на присутствующих. Во всяком случае, известно, что Гендель на заре своей карьеры во время пребывания в Риме в 1706-07 годах имел случай ознакомиться с некоторыми партитурами Страделлы, и в высшей степени вероятно, что римские покровители должны были обратить его внимание на эту арию Эуриды. Слишком уж много общего между ней и знаменитой сценой Армиды и ее заклинанием фурий из первого акта генделевского «Ринальдо», возникшего всего спустя два года после итальянского путешествия «молодого саксонца».

Приходится все же признать, что отсвет высокой патетики в ее самых разнообразных проявлениях придает облику Эуриды больший масштаб, чем того требо-

вал комедийный жанр. Что же касается комических персонажей и ситуаций — они всем своим объемом и весом едва ли способны составить достойную конкуренцию тому миру, что нашел отображение в ее партии. Будь в сюжете комический образ, хотя бы отдаленно сопоставимый с Тресполо, возможно, Страделла заставил бы и эту сторону оперы заиграть более заметными гранями. Старая кормилица Линдора и паж Фьорино хоть и представлены в нем совсем не тривиально, все же никак не переходят границу линии второго и даже третьего планов. Конечно, их присутствие сообщает целому еще большую живость и разноплановость. В основе большей части их арий и ансамблей лежит напористое, быстрое движение, энергичный танцевальный ритм южноитальянской тарантеллы, все более и более властно заявляющие о себе в оперном жанре. Характер мелодики в них определяется упругой силлабичностью, тесной связью с метрикой текста в соединении с танцевальной периодичностью. Здесь вовсе нет того броского арсенала комических приемов и интонационных идиом типа буффонной скороговорки и т.п., что с такой силой и непосредственностью заявил о себе в предшествовавшей опере мастера. Комическое как самостоятельный и характерный мелодический феномен не находит четкого выражения и проявляется, скорее, в тоне интонирования — более живом и активном. При этом речь комических персонажей не лишена известной доли изысканности и утонченности, присущей мелодической манере Страделлы и римской опере в целом, как например, в арии-тарантелле пажа Фьорино (II, 8 — Рис. 32) с ее изящной метрической игрой 6/8 и 3/4.

Впрочем, в партии Линдоры подчас заметны некоторые новшества. Отчетливее всего они выступают в ее арии «Да, фигура Мавра» (*Si, del Moro la figura* — I, 6), где кормилица признается, что ее пленяет облик привлекательного слуги. «Его чернота меня не беспокоит, — легкомысленно заявляет она, — ведь светотень на картине дает поклоннику только удовольствие». Как и можно было ожидать, Страделла избирает для этой арии легкий, танцевальный жанровый прообраз (Рис. 33). Однако он вносит в него некоторые причудливые детали. К мелодии, прозвучавшей в партии голоса (а до этого — во вступительном ригурнеле) он относится совсем не как к танцевальному зачину, а как к теме полифонического сочинения. Бас где

только возможно подхватывает ее то от первой, то от пятой ступени, иногда в точном, иногда в измененном, либо совсем сокращенном виде, всячески симулируя полифоническую имитационную технику. Возможно, таким образом Страделла решил интерпретировать некоторый двойной смысл, заключенный в тексте. Слово «*amante*», которое в арии фигурирует и в значении «влюбленный», если речь о чувстве к Мавру, и как «поклонник, ценитель», когда Мавр сравнивается с картиной, дает повод к причудливому переплетению галантности и ученой основательности. Здесь Страделла последовательно применяет метод пародии как карикатурного снижения избранного стилистического средства, характерного для какого-либо жанра «высокой» традиции. В данном случае ей подвергается ученый полифонический стиль, свойственный жанрам профессиональной, прежде всего, хоровой церковной музыки. Пародия, конечно, представляет собой одно из исконно комических художественных средств. И при анализе «Танчи» Мелани уже заходила речь об эпизоде заклинания подземных духов как пародии на сцену Медеи из «Ясона» Кавалли. Но там шла речь главным образом о сценической пародии. Роль музыки в ней была еще весьма скромной. Пародийный аспект ярко выявлен и в «Джирелло» Милани, но это пародия несоответствия, возникающая из противоречивого контекста. Здесь же весь комический пародийный эффект достигается Страделлой исключительно на основе собственно музыкальных средств. В дальнейшем, всего несколько десятилетий спустя музыкальная пародия станет одним из самых распространенных приемов в комических жанрах, даже превратится в до некоторой степени расхожее общее место. В «Мавре из-за любви» этот прием еще редкость, в нем совершенно отсутствуют привычные штампы, он подан свежо и изысканно.

Несмотря на свои несомненные художественные достоинства «*Moro per amore*» Страделлы, равно как и другим комическим операм конца XVII столетия не суждено было стать основой прочной традиции итальянской музыкальной комедии. К середине 1680-х годов это жанровое направление начинает постепенно уходить в тень и исчезает с подмостков. Жизнь Страделлы обрывается в начале 1682 года в самый неподходящий момент. Скарлатти получает приглашение неаполитанского двора и с 1683 года все чаще сочиняет там большие оперы для придвор-

ной и публичной сцен, лишь изредка наведываясь в Рим. Творческая активность Пасквини заметно падает и вновь вспыхивает лишь в начале 1690-х с приходом нового понтифика и новым открытием театра Тординона, для которого он также сочиняет масштабные историко-героические оперы.

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 в качестве импульса к его созданию следует назвать академическую гуманистическую традицию, для которой было характерно стремление сохранять и поддерживать формы искусства, уходящие корнями в античность. Именно в ее русле развивалась *commedia erudita*, чье влияние так или иначе ощущается в музыкальной комедии на протяжении всего этого периода. Еще одним определяющим фактором можно считать ее до некоторой степени периферийное или маргинальное значение. Она развивалась в городах и театрах, которые не располагали ресурсами для роскошных постановок оперной продукции, возникавшей на лучших венецианских сценах, силами поэтов и музыкантов, не готовых на равных конкурировать с признанными североитальянскими мастерами. В большинстве случаев эти спектакли предназначались для частной постановки, рассчитанной на довольно узкий круг зрителей. Когда же со временем авторы (в первую очередь, композиторы) добивались известности и признания и для них открывался путь на большую публичную сцену, музыкальная комедия уходила из их поля зрения. С точки зрения поэтики ранняя комическая опера представляла собой сложное переплетение сюжетных мотивов и образов, унаследованных из разнообразных источников: традиций античной комедии, так или иначе адаптированных «ученой комедией», приемов и образов современной ей комедии дель арте, комических сцен из большой героико-мифологической оперы, персонажей и ситуаций из 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 двадцатилетия заметно, что

собственно комическая коллизия далеко не всегда остается в центре действия и часто уступает место лирико-драматической.

В современных работах по итальянской опере исследователи не выделяют период с конца 1650-х по начало 1700-х гг. в специальный этап в развитии музыкальной комедии и не пытаются формулировать его причины и особенности. О таких если и заходит речь, то несколько позже, в связи со следующим периодом. Одна из последних попыток — в работе Г. Стаффьери, полагающей, что комические, как и серьезные оперы, обращались к одной и той же публике — «той, что состояла из аристократии и нарождающейся состоятельной буржуазии. Для первых народная жизнь представляла собой вид чего-то «иног», вид социальной экзотики в параллель к географической экзотике из оперы серьезной, для вторых помимо источника развлечения была также родом зеркала, в котором отражались их собственные обычаи и пороки в соответствии с высказанным на все времена заветом Горация - “поучать, развлекая”»⁶⁰. Приведенные формулировки высказаны в связи с комическими операми начала XVIII века, хотя многое в них не только можно, но, на наш взгляд, даже более правомерно отнести и к ранней музыкальной комедии. Не вызывает возражений то, что адресатами комических спектаклей автор видит высшее сословие. Гораздо менее убедительными выглядят указанные ею причины, составившие основу этого не слишком соответствовавшего аристократическому духу интереса. На наш взгляд, его главным побудительным стимулом стало радикальное изменение в отношении не столько к «народной жизни», как пишет Стаффьери, сколько к ценностям жизни частной, приватной, произошедшее как раз на грани XVII и XVIII веков. Именно в это время роль аристократического сословия в общественной структуре западноевропейских стран решительная меняется. Героический этап его активного участия в формировании европейских государств уходит в прошлое, и аристократия все более превращается из главного инициатора строительства государства, его преобразований, обороны или экспансии в консерватора и пассивного хранителя высших норм этикета, стандартов воспитания, образования и изысканного вкуса — по сути своей, проявлений сугубо

⁶⁰ Staffieri G. L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi. Op. cit. P. 228.

приватной жизни. Один из самых ярких примеров такого рода новых жизненных приоритетов подала экс-королева Швеции Кристина Августа, посчитавшая знакомые ей с сизмальства задачи политического управления одной из ключевых европейских держав скучной обязанностью, избавившись от которой она посвятила себя общению с интеллектуалами, артистами и родственными ей по духу утонченными аристократами и возглавила художественную жизнь Рима как раз в 1660-е — 1680-е гг. Комедия как жанр в первую очередь отвечала этим пробудившимся с новой силой со времен Возрождения устремлениям высших классов европейского общества, и именно поэтому интерес к ней, пусть и не выдвинувший ее на передний план, оказался столь определенно выраженным.

В 1660—1680-е годы именно в русле сперва флорентийских, а затем римских экспериментов также наметились некоторые важнейшие для последующего развития оперы новые соотношения различных художественных видов, составляющих оперный жанр. Прежде всего, зрелище, безусловно доминировавшее у венецианцев, было явно понижено в своем статусе. Произошло это отчасти вынужденно из-за необходимой камерности постановок, отчасти ради того, чтобы дать больший простор описанию лирических переживаний, ведущему в основном к зарождающейся аркадской поэзии. Но в реальности на первый план вышла именно музыка — у Мелани, Страделлы, Пасквини и Скарлатти она из подчиненного элемента спектакля, элемента его декора, превратилась в его основную цель и суть. Композиторы, покинув пышно декорированную сцену большого театра и оказавшись в камерном помещении, где слушатель волей-неволей концентрировал свое внимание на их искусстве, нашли совсем иные, нежели в большой *dramma per musica*, способы построения оперы средствами музыки. Как и в период своего зарождения, но уже на новом уровне оперный жанр давал мощный толчок становлению музыкально-композиционного мышления, поиску приемов музыкально-тематического развития, вновь приобретших небывалую актуальность. Этим также определяется значение того, что принесли с собой флорентийская и «новая» римская опера в 60-е - начале 80-х годов XVII века.

К началу 1690-х годов, когда кружок свободно и без какого-либо официального статуса объединившихся профессиональных литераторов и аристократов-любителей превратился в быстро набирающую авторитет академию Аркадия, в римской традиции возникла новая разновидность музыкально-театрального жанра — аркадская авантюрно-героическая трагикомедия⁶¹. Ее основные черты сложились в творчестве центрального поэта-либреттиста этого периода Сильвио Стампильи (1664-1725). Опыт развития музыкальной комедии был во многом ассимилирован этим жанром, и комическая струя в итальянской опере продолжала развиваться до поры до времени главным образом в его русле.

⁶¹ Рассмотрению жанра аркадской трагикомедии и в целом этого нового этапа в развитии итальянской оперы посвящена глава в нашей книге — см.: Новая трагикомедия / Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. Указ. соч., с. 97-136.

Глава 2. Комическое интермеццо — из Венеции в Неаполь

Музыкальная комедия, вытесненная в конце XVII века на некоторое время из поля зрения, вновь заявила о себе с середины 1700-х годов. На этот раз она предстала в двух резко различающихся друг от друга региональных формах: венецианского интермеццо и неаполитанской диалектной *commedia in musica*. Их судьбы сложились по-разному, а развитие протекало не слишком синхронно. Уже спустя десятилетие после рождения *intermezzi*¹ начали активно распространяться в Италии, а затем и за ее пределами. Неаполитанская же комедия, напротив, долгое время оставалась жанром сугубо локальным, лишь постепенно продвигаясь с юга на север Апеннинского полуострова. Однако оба жанра вскоре составили весьма ощутимую конкуренцию *dramma per musica*, подготовив небывалый расцвет оперы *buffa* во второй половине века. В данной главе будет рассмотрено начальное, самое плодотворное тридцатилетие в развитии музыкального комического интермеццо².

2.1. Происхождение жанра интермеццо: причины и предпосылки

Первое 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 том же году появились и первые самостоятельные издания либретто: «Лесбина и Мило» (либр. Ф. Маццари, муз. К. Манца и А.Б. Колетти в опере «Парис в Иде») и «Блез и Лесба» (либр. М. Нориса, муз. М.А. Бонончини в опере «Царица, считавшаяся царем»). Уже ранний этап для интермеццо был весьма успешен. Существует мнение, что печатать тексты интермеццо начали из цензурных соображений — чтобы лучше контролировать этот быстро входящий в моду жанр. Несмотря на то, что еще долго комические «междудействия» расценивались как менее значимое дополне-

¹ Правильнее было бы всегда употреблять множественное число – *intermezzi*, т.к. эти спектакли состояли из двух-трех частей, расположенных, как правило, между актами большой оперы, и даже не всегда были сюжетно связаны между собой. Но в русском языке утвердилось единственное число. В ходу на первых порах были и другие термины – *intermedii*, *intramezzi*, *scherzo musicale* и т.п.

² В основу настоящей главы положен материал, главным образом опубликованный в нашей книге, см.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазии. Главы II и VII.

ние к основному спектаклю и поэтому во многих случаях были анонимны (неизвестен ни поэт, ни композитор), интерес публики к ним рос с каждым годом. Исследователь Чарльз Трой приводит весьма впечатляющий список: по сохранившимся данным в 1706 году в Венеции было представлено три интермеццо, в 1707 — уже шесть, в последующие два года — десять. Всего за первые пять лет — 19 произведений нового жанра. Ему отдали дань практически все лидеры венецианской оперной сцены тех лет — Ф. Гаспарини, Антонио Лотти (1666-1740), Томмазо Альбинони (1671-1750/51).

Внезапное возникновение нового жанра, его быстро возрастающая популярность, появление классических образцов великолепного художественного качества (таких как знаменитая «Служанка-госпожа» Дж.Б. Перголези на либр. Дж.А. Федерико), стремительное распространение во многие европейские страны, наконец, шумная эстетическая полемика, разбушевавшаяся вокруг него во Франции в 1752-53 годах и вошедшая в историю под наименованием «войны буффонов» с давних пор привлекали к интермеццо внимание исследователей и заставляли поднимать вопросы, касающиеся его происхождения и специфики. В разные времена на эти вопросы давались разные, в том числе и не вполне обоснованные ответы, и многие из них продолжают воспроизводиться до сих пор. Поэтому есть необходимость кратко рассмотреть их здесь в том виде, в котором они предстают на основании известных на сегодняшний день данных.

Первое из застарелых утверждений гласит, что интермеццо появились в Неаполе и заслуга в их изобретении принадлежит композиторам так называемой «неаполитанской школы». Во-многом это представление проистекает из отсутствия или слабого знакомства с материалом, когда хорошо известна была, по существу, только «Служанка-госпожа» Перголези, действительно возникшая в Неаполе в 1733 году. Выше уже шла речь о том, что сегодня стали доступны гораздо более ранние образцы, начиная с 1706 года, и что их появление зафиксировано как раз в Венеции, в то время как в Неаполе постановки подобных автономных вставных комических спектаклей начинаются не ранее 1723 года.

Второе утверждение гласит, что в появлении интермеццо не было ничего оригинального или необычного, и что традиция такого рода вставных спектаклей до начала XVIII столетия существовала не менее полутора веков. Еще Р. Роллан

высказывал мнение, что ни одно итальянское празднество в эпоху Возрождения не обходилось без обширных мифолого-аллегорических музыкально-сценических или танцевальных вставок — интермедий, располагавшихся в антрактах праздничных представлений: драм, комедий или пасторалей³. Впоследствии такие интермедии стали повсеместно появляться и в оперных спектаклях, подчеркивая роскошь постановки и праздничность общей атмосферы, а к XVIII веку приобрели вид комических спектаклей.

Традиция «мифологических» и танцевальных интермедий действительно продержалась в опере весьма долго — вплоть до конца XVII века. Но все же в определенный момент в ее развитии возникает разрыв. Он связан с реформой оперы, предпринятой в Венеции в 1690-е — 1700-е годы под воздействием художественных идей академии Аркадия⁴. Впрочем, в первых либретто одного из самых радикальных венецианских приверженцев преобразования барочной *dramma per musica* в направлении классицистической серьезной оперы Джироламо Фриджимелики-Роберти «Отгон» и «Ирена» (оба – 1694) нечто подобное все еще присутствуют — кратко описаны танцы и декорации в интермедиях, причем в «Ирене» (трагедии на весьма актуальную для Венеции турецкую тему) восточный колорит танцев имел связь с основным действием оперы⁵. Однако в последующих либретто сведения об интермедийных вставках практически полностью исчезают. И этой традиции или моде, начало которой было положено самым престижным венецианским театром Сан Джованни Кризостомо, вскоре последовали все более или менее значительные театры города.

Так что о прямой преемственности между старыми интермедиями и новыми комическими интермеццо говорить едва ли правомерно — по крайней мере, для оперной практики в Венеции. Но даже если вынести за скобки приведенные исторические факты, нельзя не заметить существенное различие функций интермедий в XVII и XVIII веках. Сценические картины и аллегорические балеты между актами дополняли, усиливали репрезентативность, зрелищность и декоративность большой барочной оперы, перекликаясь с аналогичными эпизодами главного дей-

³ Роллан Р. Опера до оперы // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 3. М., 1988. С. 49.

⁴ Более подробно о реформаторских инициативах североитальянского круга либреттистов и композиторов и о возникновении венецианской героической оперы в это время см. в: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Цит. изд., с. 137-198.

⁵ Leich K. Girolamo Frigimelica–Robertis Libretti. München–Salzburg. Katzwichler, 1973. S. 26, 35.

ствия. Театральный спектакль превращался в непрерывное многочасовое праздничное действо. У новых венецианских интермеццо была другая задача. Они составляли яркий контраст серьезной опере, не дополняя ее, а противопоставляя ей совершенно иные образы, иной мир, иной язык.

Еще одно распространенное мнение связывает происхождение интермеццо не с интермедиями, а с комическими сценами внутри трагикомедий XVII века⁶. Но и тут возникают исторические несоответствия и противоречия. Как известно, первые комические сцены появились уже в римских трагикомедиях 1630-х годов в эпоху Барберини; в середине века они получили широкое распространение в венецианской опере. Неуклюжие кормилицы — их пел обычно мужчина-тенор — и изящные юноши в исполнении певицы-сопрано доводили до гротеска идею оперного «травестизма». Развязные герои веселили публику на манер масок *commedia dell'arte* (неслучайно в литературе отмечено их сходство⁷). Их сцены, чаще всего весьма немудрящие по сюжету, составляли нижний «этаж» в многослойном «строе-нии» трагикомедии.

Однако пережив расцвет в 1650-1670-е годы, любовно-гротесковая комическая пара довольно быстро исчезает из венецианской оперы — один из тех парадоксов, которые сопровождают историю формирования интермеццо. Впервые на этот факт обратил внимание Трой, отметив, что Венеция вновь заняла особую позицию. В других городах Италии, и в частности в Неаполе, произведения венецианских мастеров в 1670-1680-е годы шли с комическими сценами (они зачастую специально дописывались), тогда как в Городе на лагуне — без них⁸. Разумеется, в венецианских трагикомедиях по-прежнему оставалось место для разнообразных слуг, служанок, либо разного рода авантюрных героев низкого или невыясненного происхождения и вполне комического вида, но не та самая традиционная пара «кормилица-паж», на которую было принято ссылаться как на прямой исток интермеццо XVIII века. Так что факты говорят сами за себя: венецианские интермеццо не могли образоваться путем вытеснения в антракты комических эпизодов трагико-

⁶ Об этом прямо пишут, например, М. Робинсон (Robinson M.F. *Naples and Neapolitan Opera*. L., Oxford Univ. Press 1972. P. 179) и Р. Штром (Strohm R. *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven, Hamburg, Locarno, Amsterdam. Heinrichshofen's Verlag 1979. S. 115).

⁷ См., к примеру: Wolff H.Chr. *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1937. S. 115.

⁸ Troy Ch. *The Comic Intermezzo*. Op. cit., p. 16. Трой приводит в своей книге разнообразные конкретные случаи такого рода добавлений и изъятий.

медии — к началу XVIII века таких ясно вычленимых и обособленных эпизодов в ней уже попросту не было.

Итак, все известные на сегодняшний день факты говорят о том, что комические интермеццо, появившиеся в Венеции в середине 1700-х годов, возникли как вполне самостоятельный, отдельный и особый жанр и не представляют собой прямого продолжения или даже модификации какой-то непосредственно предшествовавшей им традиции. Согласившись с этим базовым положением, мы неизбежно встаем перед вопросом, что стало причиной этого возникновения, какие факторы оказали на него решающее воздействие.

Основополагающий причиной, по-видимому, следует признать то, что формирование в 1690-е годы венецианской героической оперы открыло эпоху «чистых» жанров. Именно эта тенденция стала доминирующей в развитии итальянского оперного искусства на протяжении всего XVIII века. Ее следствием стало исключение комических персонажей и сцен из большой венецианской историко-мифологической и героико-авантюрной барочной трагикомедии, бывших на протяжении почти всего сеиченто одним из обязательных ее компонентов. Тем самым героическая драма добивалась выполнения одного из важнейших правил аристотелевской поэтики — правила единства действия. Одновременно также устранялось смешение жанров, также противоречившее унаследованным от античности нормам, и достигалась желанная жанровая чистота. Но поскольку такого рода «чистый» жанр героического или даже трагического профиля утвердился на оперной сцене, постольку и «очищенный» комический жанр должен был рано или поздно появиться. Это был лишь вопрос времени.

Другим важнейшим фактором было наличие всех необходимых для возникновения интермеццо художественных ресурсов в виде уже давно сложившейся традиции исполнения комических эпизодов и сцен и целого слоя особых певцов, которые специализировались именно на таком исполнении. Дело в том, что мода на «чистые» героические оперы распространялась в начале 1700-х годов лишь постепенно и далеко не на все итальянские провинции. Ее придерживались самые престижные театры в Венеции и в ряде североитальянских городов, но в центральной Италии (Рим, Флоренция), а тем более на юге (в Неаполе) по-прежнему царил вкус к трагикомедии. И те же «очищенные» венецианские героические оперы, попадая

туда, превращались в привычные «смешанные» трагикомедии. Ч. Трой описывает занятную фабулу в одной из таких дописанных вставок в оперу на либр. М. Норриса с музыкой Дж.Д. Партенио «Флавий Куниберт», впервые поставленную в Сан Джованни Кризостомо в Венеции в 1688 году в виде «очищенной» героико-исторической драмы. В римской же постановке 1696 года в театре Капраника в ней появились двое слуг — Цельта и Блез. В первой из дописанных вставок они с увлечением рассматривают разнообразные предметы из огромной коробки, в том числе и книгу, в которой описаны спрятанные сокровища, а также массу нижних юбок, которые внезапно превращаются в прелестных девушек, танцующих балет. Во вставке из второго действия Блез, руководствуясь найденной книгой, обнаруживает клад — золотую статую. Он хочет ее забрать, но внезапно оказывается верхом на осле, у которого вырастают крылья, и уносится на нем вверх⁹. Эдакий неудачливый Ариостов Руджер, улетающий вдаль, правда, не на крылатом коне, а на осле, — пародия, явно не оставившая публику равнодушной.

Подобные трансформации происходили практически со всеми венецианскими операми, попадавшими на юг. Что же до опер, специально написанных для постановок в театрах Неаполя, Рима, Флоренции или Палермо, то в их сюжетах обязательно присутствовали комические персонажи, ведущие свою линию действия и исполняющие собственные, подчас весьма тщательно написанные партии. Чаще всего действие разворачивается в них по не раз опробованной схеме: один из персонажей любыми средствами добивается любви другого, преодолевает его сопротивление и в финале достигает желанного брака. Комическую пару составляют либо старик и девушка, либо реже — старуха и юноша, либо двое слуг одного возраста.

К середине 1700-х годов для исполнения такого рода сценок образовалась целая плеяда талантливых певцов-актеров. Как правило, они выступали парами, состоявшими из комического баса и сопрано. Среди выдающихся мастеров, прямо повлиявших на формирование жанра интермеццо, прежде всего называют баса Джованни Баттиста Кавану (деят. 1684-1732) и сопрано Сантуа Маркезини (деят. 1706-1739). Они часто выступали вместе в разных городах Италии, первоначально на юге, а позднее и в Венеции. Певческая карьера Каваны — *basso buffo*, уроженца

⁹ Troy Ch. *The Comic Intermezzo*. Op. cit. P.13.

Мантуи, охватила все этапы формирования и развития интермеццо. Он с успехом выступал в Неаполе в 1696-1702 годах, исполняя комические мужские роли в трагикомедиях. Судя по известному дрезденскому манускрипту, содержащему тексты буффонных сцен¹⁰, специально для Каваны было написано не менее 18 ролей. Наиболее активно в Неаполе с ним сотрудничал А. Скарлатти. Позднее, в 1706 году, Кавана получил ангажемент в венецианском Сан Джованни Кризостомо и пел партии в серьезной опере. Но уже год спустя его переманили предприимчивые импресарио Сан Кассиано, где впервые в Венеции и возникла практика создания «независимых» интермеццо. Теперь Кавана, отличавшийся великолепной вокальной техникой и выдающимися актерскими способностями, блистал в их исполнении. Не будет большим преувеличением предположить, что именно Кавана вместе с певицей Маркезини, также как раз в это время обосновавшейся в Венеции, во многом определили жизнеспособность и быстрое распространение жанра. Успех этой пары в интермеццо не означал, что они прекратили выступать в трагикомедиях. Неаполь, куда, то вместе, то порознь, они часто получали приглашения, предоставлял им роли в комических сценах. Маркезини выступала там в паре и с другим прекрасным комическим басом — Джоаккино Коррадо (деят. 1705-1744).

Как видно, еще одним фактором, способствовавшим появлению венецианских интермеццо, была острая конкуренция между театрами города. Чтобы завоевать расположение публики, они должны были иметь собственное лицо и уметь извлекать выгоды из открывающихся преимуществ. Респектабельный Сан Джованни Кризостомо, сориентированный на образованные и взыскательные патрицианские слои, располагал средствами, чтобы приглашать самых лучших певцов со всех концов Италии. Но, задавая тон в реформаторском направлении и культивируя строгую и «чистую» героическую драму, исполнителю профиля Каваны импресарио могли предложить, во-первых, отказаться от своего комического амплуа, а во-вторых, довольствоваться ролью второго или третьего плана, поскольку на главные

¹⁰ Это рукописное собрание, хранящееся в Университетской библиотеке земли Саксония (Дрезден), содержит текст комических сцен из трагикомедий, поставленных в Неаполе и принадлежащих перу А. Скарлатти, Дж. Альдровандини, Дж. Бонончини, Л. Манчья, а также добавленных к постановкам венецианских опер. Ссылки на этот источник можно найти во всех специальных исследованиях музыкальной комедии в Италии, в том числе в одной из ранних диссертаций: Nietan H. Die Buffiszenen der spätvenezianischen Oper 1680-1710: Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper, Halle, 1924; позднее — в цитированном уже труде Ч. Троя, в энциклопедических статьях и пр.

мог претендовать исключительно певец-кастрат. Напротив, расположенный в сердце торговой части города Сан Кассиано рассчитывал на внимание деятельных и оборотистых купцов. Конечно, здесь тоже не хотели отставать от последней моды и ставили настоящие серьезные оперы, но появление в антрактах небольших комических спектаклей, да еще сыгранных первоклассными мастерами своего жанра, открывало новые возможности для привлечения публики.

Подводя итог обзору всех перечисленных исторических обстоятельств, приходится констатировать, что с появлением интермеццо в итальянской оперной традиции возник совершенно новый комический жанр, генетически никак не связанный с теми разнообразными и плодотворными опытами, что столь широко практиковались во Флоренции и Риме несколько десятилетий ранее. Различий между ними чрезвычайно много, и они носят принципиальный характер. Во-первых, основной почвой для новой комической формы стала театральная жизнь не Рима, а той самой Венеции, где ранее господствовала исключительно большая публичная историко-авантюрная *dramma per musica*, в оппозиции, или, по крайней мере, в дополнение к которой и развивалась в частных аристократических театрах Рима музыкальная комедия. Комические интермеццо тоже мыслились своего рода художественно-образной оппозицией венецианской героической оперы, но уже в рамках самой венецианской традиции и в русле новой эстетической тенденции к «очищению» жанров и к осознанному уравнивающему противопоставлению (или сопоставлению) трагически возвышенного и приземленно будничного миров. Во-вторых, существенно важно с исторической точки зрения, что комический жанр в форме интермеццо сразу же получил выход на публичную сцену, а не развивался на частных, как это в основном было несколько десятилетий ранее. В-третьих, в социальной подоплеке комического интермеццо отчетливо выражен не аристократический, абсолютно доминирующий в ранней комической опере, а преимущественно третьесловный характер. Решительное утверждение интермеццо на сцене «купеческого» Сан Кассиано, а не «патрицианского» Сан Джованни Кризостомо, совершенно не случайно, хотя среди поклонников нового жанра аристократов было отнюдь не меньше (если не больше), чем предприимчивых купцов. И уж совсем неверно было бы считать интермеццо адресованными мелким лавочникам и ремесленникам, принужденным скучать на протяжении трех актов героической оперы

ради веселых интермеццо в антрактах. Этот слой едва ли можно считать хоть сколько-нибудь заметной частью тогдашней публики. Суть в том, что сюжетные схемы интермеццо строились главным образом вокруг мотива одурачивания энергичной и предприимчивой служанкой состоятельного, но строптивного купца (зажиточного мещанина, разбогатевшего ремесленника и т. п.) с целью выйти за него замуж. Противоречия в материальных интересах, в социальном статусе (для мужчины предстоящий брак, как правило, мезальянс), интрига, построенная на преодолении очевидных или мнимых препятствий к браку, элемент сатиры в обрисовке нравов, равно как и моменты шаржа в преподнесении отдельных личных, возрастных, наконец, гендерных качеств, мягкая, чаще всего подспудная критика условности сословных общественных перегородок — всё это может без оговорок расцениваться как типичные моменты, характеризующие тематику интермеццо. И они принципиально далеки от основного круга тем и идей ранней комедии, редко испытывавшей не столько интерес, сколько любопытство к повседневности «низких» классов и сосредоточенной преимущественно на поиске моделей частной жизни, приемлемых для аристократа. Наконец, в-четвертых, стоит признать, что драматическую основу интермеццо составляли комические по своей природе конфликты, без каких-либо примесей из поэтики пасторали, драгоценного романа, галантной или авантюрной трагикомедии, благородной риторики комедии «плаща и шпаги». В этом смысле можно смело утверждать, что комическое начало выступает в интермеццо во вполне определившейся и зрелой форме. При этом, однако, приходится делать оговорку, что в качестве спектакля как зрелища они все еще несут на себе печать незрелости, поскольку и по количеству участников, и по числу и развороту событий, и, наконец, просто по протяженности они представляют собой некую сокращенную, несамостоятельную, редуцированную театральную форму.

Как уже отмечалось, венецианские интермеццо заключают в себе импульс к становлению «чистого» комического жанра. Но подобные попытки предпринимались в истории литературы и театра уже не раз. Важно, однако, что создатели интермеццо воспринимали в качестве образца уже совсем не античную комедию и даже не *commedia erudita*. Художественный облик интермеццо в наибольшей степени определился под влиянием комедий Мольера. Мода на них широко распростра-

нилась в Италии после публикации переводов в Лейпциге в 1696-1698 годах¹¹. Они пользовались большим успехом и вызвали целый ряд подражаний и даже прямых заимствований¹². Стали появляться короткие сатирические пьески на итальянском языке — бурлетты и «скерцо», часто исполнявшиеся во время карнавалов. Их также называют одним из «передаточных звеньев» от французской драматической к итальянской музыкальной комедии¹³. 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 Vane-sio»)	«Le Bourgeois gentilhomme» («Мещанин во дворянстве»)
1722	«Il matrimonio per forza» («Gerondo e Rosmene»)	«Le Mariage forcé» («Брак поневоле»)
1727	«Monsieur di Porsugnacco» («Griletta e Porsugnacco»)	«Monsieur de Pourseaugnac» («Господин де Пурсоньяк»)

Все они сначала были поставлены в Северной Италии (Венеции и Флоренции), а затем повторены во многих городах и странах, в том числе в 1730-х годах достигли далекой России¹⁴.

Воздействие на либреттистику интермеццо, конечно же, определили не только непосредственные заимствования из мольеровской драматургии. Подобно тому, как и венецианские реформаторы *dramma per musica* черпали во французском классицистском театре не только и не столько сюжеты, сколько сам дух и принципы поэтики жанра, пьесы Мольера задавали новый тон в комической опере даже тогда,

¹¹ См.: Toldo P. L'Oeuvre de Molière et sa fortune en Italie. Turin, 1910. P. 202-206.

¹² Мольеру подражали популярные в то время североитальянские драматурги: Дж. Джильи (1660-1722), написавший своего «Дона Пилоне, или Фальшивого ханжу» на основе «Тартюфа»; Дж.Б. Фаджоли (1660-1742), чья бурлетта «Наказанный скупец» напоминает о «Скупом», и П.Я. Нелли (1673-?1767). См.: Lazarevich G. Humour in Music / Literary Features of Early Eighteenth-Century Italian Musical Theatre // Kongressbericht IMS Kopenhagen 1972. V. 2. P. 534.

¹³ Lazarevich G. The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of eighteenth-century musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735. Diss., Columbia Univ., Ann Arbor, 1970. P. 334.

¹⁴ В 1733-1735 гг. при дворе Анны Иоанновны труппой, прибывшей из Дрездена, наряду с комедиями *dell'arte* были представлены комические интермеццо. Среди них: «Больным быть думающий» (Мнимый больной), «Посадской дворянин» (Мещанин во дворянстве), «Старик скупой». Перевел на русский язык В.К. Третьяковский. Опубликовано в кн.: Перетц В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733-35 гг. Тексты. Петроград, 1917.

когда прямые сюжетные совпадения не выявляются. И разумеется, венецианские интермеццо не отказываются полностью от буффонных приемов комедии *dell'arte*, вошедших в плоть и кровь итальянского театра. И над их персонажами витают тени масок Панталоне и Доктора, Серветты и Дзанни. Впрочем, как известно, сам Мольер синтезировал в своих комедиях черты многих комических жанров, существовавших до него, — и древнеримской комедии, и наследовавшей ей *commedia erudita*, и итальянской комедии *dell'arte*, и старофранцузского фарса, и испанской комедии «плаща и шпаги». Так что и в интермеццо сочетание мольеровских сюжетных ходов, элементов построения образов с почвенными итальянскими традициями театра масок не выглядит сколь-либо нарочитым и неорганичным.

Важнейшим качеством комедий Мольера, оказавшим воздействие на либреттистику венецианских интермеццо, было особое ощущение *меры*: идеи и приема, характерного и типического, комизма положений и интеллектуального остроумия. Это ощущение отличало их, с одной стороны, как от фарса, которому сам драматург отдал дань в раннем творчестве, так и от комедии масок, где внешнее, трюковое воплощение комического явно превалировало, а с другой стороны — от повествовательно-новеллистической, тщательно проработанной с литературной стороны, но временами довольно слабой в сценическом отношении «ученой комедии». Одним из проявлений этой меры стал язык мольеровских комедий — чуждый варваризмов и диалектной пестроты импровизированной комедии, в стилистической отточенности не уступавший языку *commedia erudita*, но при этом живой, извлеченный из реальной повседневности, динамичный и сценически выразительный.

Другой особенностью, с энтузиазмом воспринятой последователями Мольера, был явно очерченный в его пьесах акцент на *морально-этической* проблематике. И его «маниакальные» характеры, ставшие впоследствии нарицательными¹⁵, и талантливо разработанные интриги, и великолепная сценическая техника, и яркая сатира — все в той или иной степени было подчинено этой цели. Мольер, в отличие и от итальянской, и от испанской традиций, сохраняет в своих классических комедиях неизменно высокий уровень нравственной взыскательности, постоянно

¹⁵ Вспомним хотя бы высказывание Станиславского: «Его Тартюф – не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы, вместе взятые». См.: Станиславский К. Моя жизнь в искусстве». М., 1948. С. 145.

держит морально-этическую проблематику в фокусе внимания, преследуя новую цель — «помочь людям обрести подлинное человеческое достоинство независимо от социального положения»¹⁶.

Комедия Мольера как раз и стала той образцовой моделью, в ориентации на которую в Венеции возник жанр интермеццо, подспудно впитав приемы многих предшествующих комедийных традиций. И главным импульсом к его внезапной кристаллизации можно считать сознательную театральную политику. Подобно своему alter ego в серьезной жанровой сфере, венецианской героической опере — это до некоторой степени *целенаправленно сконструированный жанр*, возникший не столько из стихии театральной жизни, сколько в русле реформаторских преобразований начала сеттеченто.

2.2. Первые венецианские интермеццо: в поисках «очищенной» комической речи

Яркий пример ранних интермеццо из тех, что дошли до нашего времени, — «Пимпиноне» Томмазо Альбиниони на текст Пьетро Париасти.

Париасти занял прочное место в истории итальянского оперного театра прежде всего благодаря своим либретто серьезных опер, большая часть которых написана им в соавторстве с виднейшим либреттистом эпохи Апостоло Дзено. По природе своего дарования Париасти был в большей степени поэтом, нежели драматургом. Неслучайно в многочисленных совместных работах с Дзено на его долю доставалось именно сочинение стихов. Собственные либретто больших опер, созданные Париасти в одиночку, нередко грешили излишней тяжеловесностью. Но в отличие от большинства либреттистов серьезной оперы своего поколения Париасти испытывал еще и тягу к комедии и создал немало комических текстов. При этом в интермеццо, где на первом плане не тщательно выстроенные композиция и интрига, а детально разработанные немногочисленные, но рельефные драматические ситуации, его талант ярко заявлял о себе. Перу Париасти принадлежат не менее девяти интер-

¹⁶ См.: Аникст А. Франция. Драматургия и театр // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века. Цит. изд. С. 138.

меццо, в том числе и некоторые наиболее популярные в XVIII веке¹⁷. Но, конечно, особое место в его наследии занимает либретто «Пимпиноне», впервые исполненное осенью 1708 года в антрактах его же *dramma per musica* «Астарта» с музыкой Т. Альбини в театре Сан Кассиано¹⁸.

В «Пимпиноне» сконцентрированы все важнейшие характерные черты ранних венецианских интермеццо. Текст написан литературным языком, столь же свободным от диалектных и иностранных включений, как и в *dramma per musica* той поры. Близка и поэтическая техника. Речитативы изложены так называемыми *versi sciolti* — нерифмованными или не систематически рифмованными 7- и 11- сложенными стихами; арии, как правило, состоят из двух отчетливо выстроенных рифмованных стрóf, предполагающих в музыкальном оформлении типичную форму *da capo*. Общая композиция основана на чередовании речитативов и музыкальных номеров (одной-двух арий в каждой из частей и заключительных дуэтов). Но, конечно, речь персонажей «Пимпиноне», как и во всех интермеццо, радикально отличается от стилистики большой оперы. Она более живая, ближе к реальной бытовой, разговорной, реплики более короткие, нередко занимающие одну строку или даже полустихие.

«Пимпиноне» состоит из трех больших сцен или частей (*parti*) — обычай, в ранних интермеццо встречавшийся столь же часто, как и деление на две части, ставший более привычным в поздний период. Во времена «Пимпиноне» в Венеции еще довольно часто писали пятиактные серьезные оперы на манер французских трагедий, в их антрактах трехчастные интермеццо легко размещались. В случае же исполнения с трехактной *dramma per musica*, третья часть обычно вставлялась внутри финального акта серьезной оперы во время смены декораций перед последней сценой. Три части «Пимпиноне» разворачивают типичнейший для интермеццо сюжет о ловкой служанке («*serva scaltra*»), которая одурачивает богатого старика и становится его женой: Веспетта (ит. маленькая оса) хитростью завоевывает расположение скупого холостяка Пимпиноне (I часть); прибрав к

¹⁷ «Полластрелла и Парпаньяк» (1708) и «Брунетта и Бурлотто» (1709) впервые были поставлены в Сан Кассиано с музыкой Ф. Гаспарини, а затем многократно повторены. Первое — 15 раз в период до 1762 г., а второе — 9 в период до 1741 г. См.: Troy Ch. *The Comic Intermezzo*. Op. cit. P. 142-152.

¹⁸ На протяжении первой половины XVIII в. «Пимпиноне» был поставлен не менее 30 раз в Венеции, Милане, Неаполе, Риме, Турине, других итальянских городах, а также в Брюсселе, Мюнхене, Москве и Любляне; помимо Альбини текст использовали также Ф. Конти и Г.Ф. Телеман.

рукам все хозяйство, добивается свадьбы с ним (II часть); а затем демонстрирует все «прелести» брака (III часть). Впрочем, несмотря на скромность, фабула развивается целенаправленно и последовательно, а все поступки героев и сценические положения вытекают из общей линии и хорошо мотивированы. Кроме того, сюжет не сводится только к любовной истории. У Париасти он расцвечен многочисленными дополнениями, встретить которые в оперной трагикомедии или комедии масок практически невозможно. Все они в той или иной степени связаны с моральной и социальной проблематикой, ставшей для Венеции актуальной в начале XVIII века, и поданы в сатирической форме. И в этом — очевидная точка соприкосновения с Мольером.

Из уст Веспетты звучит критика благородных господ, утративших истинное величие и проводящих дни в легкомысленных забавах, она иронизирует над чичисбеизмом — обычаем замужней дамы заводить официального любовника¹⁹, высмеивает женское жеманство и кокетство. Пимпиноне, намереваясь сделать Веспетту своей женой и желая испытать ее благоразумие и бережливость, предлагает полный перечень обычных для венецианской дамы развлечений: целыми днями сидеть на балконе, посещать театры, балы и бои быков, играть в карты, читать любовные романы, забавляться в карнавалах. Весь этот реестр — не что иное, как ироническая картина нравов женщины «из общества». Ирония особо подчеркнута лукавыми и неправдоподобными заверениями Веспетты, что она, мол, не интересуется развлечениями, читает только календари и не знает, что такое маскарад.

Мольеровские влияния наиболее явно ощутимы в последней сцене. Типы «богатого старика» и «хитрой служанки» приобретают здесь неожиданное звучание. Веспетта оставляет в стороне обычные для маски Серветты уловки и проделки, которыми она пользовалась на протяжении первых двух частей, и высказывает зрелые и взвешенные моральные сентенции — здравые суждения и об основах добрых отношений в браке («хороший муж доверяет жене, если она верна»), и о статусе замужней женщины («я вышла замуж для того, чтобы быть свободной, а не рабыней»). Так в финале тип веселой и ловкой служанки приобретает «серьезные» черты. Конечно, перед нами не тот специфически мольеровский «характер», который составил славу его высоких комедий. Но шаг в сторону большей емкости и

¹⁹ В либретто Париасти критика этого обычая встречается едва ли не впервые на драматической сцене.

многоплановости образа либреттистом сделан. Столь же явная метаморфоза произошла и с типом холостяка-скупердяя. Недалекий, подозрительный и падкий на лесть старик постепенно начинает вызывать симпатию своей доверчивостью, его интерес к Веспетте становится все менее и менее меркантильным: он даже отписывает девушке богатое приданое (2-я часть). В последней части он и вовсе вызывает не только смех, но и жалость, ведь его претензии к жене не столь уж бессмысленны и вздорны. Так что и Веспетта, и Пимпиноне гораздо более сложны, многоплановы и рельефны, чем персонажи комических сценок, населявших трагикомедии XVII века, и это позволяет считать «Пимпиноне» одной из первых целенаправленных попыток воплощения на оперной сцене мольеровских «характеров».

Влияние Мольера ощутимо и в сфере драматической техники, в частности в том, как достигается эффект комического. М. Тальбот, подготовивший партитуру «Пимпиноне» к изданию, в предисловии точно замечает, что юмор в либретто во многом связан с «вечными», универсальными для всех комических жанров оппозициями — молодости и старости, мужского и женского, богатства и бедности, доверчивости и хитрости²⁰. Это, безусловно, верно. Важно, однако, что Париасти практически отказывается от комизма положений, которые смешны сами по себе, безотносительно к тексту, от сценических, внешне-пластических форм комического. В «Пимпиноне» нет ни переодеваний, ни подслушиваний, ни манипуляций с различными предметами, ни кривляний, коверканья речи, демонстрации физических изъянов или непристойностей. Комизм в либретто в наибольшей степени сконцентрирован в тексте — в юмористических высказываниях, остроумных коротких монологах и динамичных диалогах. По сути, он имеет риторическую природу, но при этом предполагает значительное актерское мастерство. В нем нет готовых сценических решений, но зато содержится широкое поле для мимической игры и жестикulyции, для мизансцен, которые подчеркивают характерность драматической ситуации и выразительность слова. Иными словами, «Пимпиноне» Париасти встает в до некоторой степени полемическую оппозицию к традиционному для итальянского публичного театра комизму лацци из комедии масок и отдает предпочтение интеллектуальному юмору. Важнейшая роль в такой концепции жанра отведена музыке.

²⁰ Talbot M. Preface // Albinoni T. Pimpinone. Intemezzi comici musicali. Madison, 1983. P. XI.

Альбини, автор партитуры «Пимпине», помимо солидного инструментального наследия (сонаты и концерты), создал около 50 *drammi per musica*²¹. На этом фоне три интермеццо, принадлежность которых Альбини точно установлена, свидетельствует о несравненно меньшем внимании к музыкальной комедии²², даже если допустить, что некоторые его опыты в этом жанре сегодня неизвестны. И с определением авторства «Пимпине» существовали проблемы, обычные для ранних интермеццо: ни в одном из трех дошедших до нас источников — полной партитуре и отдельных ариях (в Вене, Мюнхене, Шверине) — нет упоминания имени композитора. Только кропотливая текстологическая работа позволила в начале 1980-х годов сделать окончательный вывод о принадлежности этого интермеццо Альбини²³.

Музыка «Пимпине» дает прекрасное представление о начальном этапе истории жанра, а также редкую возможность судить о комическом оперном стиле Альбини. В 1700-х годах для комедии не изобретались какие-либо новые формы или оркестровые решения. Композиционно-техническая зависимость от серьезной оперы, к этому моменту достигшей полной зрелости и типизации своих основных жанровых признаков, можно считать общим для всех ранних интермеццо признаком. Все арии и дуэты написаны в ставшей традиционной в 1710-х годах большой форме *da capo*, оркестр включает полный состав струнных и *basso continuo*, в типичной для венецианской оперы манере он вступает в ритурнелях и в паузах голоса, реже — сопровождает вокальную мелодию.

То, в чем интермеццо Альбини имело явную специфику, — интонационный строй музыки и отношение к поэтическому тексту в ариях и дуэтах. Импульс к такому отношению давал сам текст. В стихотворениях, предназначенных Париасти для комических арий и особенно для дуэтов, крайне редко был выражен какой-либо один аффект, одна мысль или одна картина-аллегория, — обычай, который в венецианской героической опере 1710-х годов можно считать уже полностью сфор-

²¹ В печатном либретто предпоследней оперы Альбини «Кандалида» (1734) он аттестован как автор 80 музыкально-театральных опусов. Здесь стоит иметь в виду обычную для того времени практику учета разных постановок одной оперы.

²² Помимо «Пимпине» ему принадлежит интермеццо «Мальсазио и Фьяметта» (Рим, 1726, вместе с его же оперой «Статира») и «Страпполоне» (либретто А. Сальви, Парма, 1729). Оба интермеццо 1720-х годов не сохранились, как и подавляющая часть *drammi per musica*.

²³ См. об этом в Предисловии к изданию партитуры М. Тальбота: Talbot M. Preface // Pimpinone. Op. cit. P. XI. Еще в 1970 году автором «Пимпине» было принято считать Ф. Гаспарини. См: Lazarevich G. The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of eighteenth-century musical Style... Op. cit. P. 350.

мировавшимся. Только более регулярная рифма отличает в «Пимпиноне» дуэты от речитативов. Быстрый обмен короткими репликами, в которых почти зрительно зафиксирована мизансцена, мимолетно выраженные настроения, тут же, мгновенно сменяющиеся другими, рельефно вылепленная пластика жеста и полное отсутствие лирики, — все это в дуэте из первой части интермеццо ни в коей мере не напоминало аналогичные номера серьезных опер:

<i>P. Nel petto il cor mi giubila.</i>	<i>П. Сердце поет в груди.</i>
<i>V. In sen mi brilla l'anima.</i>	<i>В. Душа во мне ликует.</i>
<i>P. Vieni, andiam. V. Vada Ella avanti</i>	<i>П. Давай, пойдем. В. Идите вы сначала.</i>
<i>P. Vespetta, Vespetta. V. No, no, mi permetta.</i>	<i>П. Веспетта, Веспетта. В. Нет, нет, не осмелюсь.</i>
<i>P. Lascia, lascia i complimenti.</i>	<i>П. Ах, оставь, оставь любезности.</i>
<i>V. No, no si contenti.</i>	<i>В. Нет, нет. Довольствуйтесь этим.</i>
<i>P. M'incammino. Tu hai ragion.</i>	<i>П. Пойду впереди. Ты права.</i>
<i>V. Illustrissimo padron!</i>	<i>В. Глубокоуважаемый хозяин!</i>
<i>P. Mi sento tutto in gloria.</i>	<i>П. Я чувствую — все сияет вокруг.</i>
<i>V. (Affè mi vien da ridere.)</i>	<i>В. (Ей-богу, мне смешно.)</i>
<i>P. Su la man. Qui niun ci osserva.</i>	<i>П. Дай же мне руку. Никто нас не видит.</i>
<i>V. Troppo onore. Io Le son serva.</i>	<i>В. Слишком много чести. Я Ваша служанка.</i>
<i>P. Tanti inchini non vorrei.</i>	<i>П. Не хочу такого почтения.</i>
<i>V. Far così deggio con Lei.</i>	<i>В. Мой долг так вести себя с Вами.</i>
<i>P. Vieni, vieni. V. Vada, vada.</i>	<i>П. Пойдем, пойдем. В. Идите, идите.</i>
<i>V. (E un gran matto in conclusion.)</i>	<i>В. (Он все-таки полный дурак.)</i>
<i>P. O felice Pimpinon.</i>	<i>П. О счастливый Пимпинон!</i>

Обращает внимание и значительная протяженность текста — 17 строк против обычных для музыкальных номеров *dramma per musica* восьми — перед нами не вывод, не резюме сцены. Дуэт продолжает действие в живой мизансцене, оформляя реальный уход актеров с подмостков. Создается даже впечатление, что композитор более или менее произвольно отделил фрагмент речитативной сцены и превратил его в законченный номер²⁴. Характеристики Веспетты и Пимпиноне обогащаются здесь новыми чертами: Пимпиноне выявляет ранее чуждую ему галантность, а Веспетта впервые осмеливается, пусть и «про себя», посмеяться над своим хозяином — «полным дураком».

Комическая музыкальная стилистика, типичная для всей оперы, представлена в дуэте в полном объеме. Главным источником музыкального юмора для Альбинони является текст, композитор подхватывает и укрупняет смешные и характерные детали, которые предложил Париасти. Дробность мотивов — отличительный

²⁴ Мастером подобных динамичных и сценически выразительных диалогов был С. Стампилия. Правда, чаще всего он создавал такие словесные «мизансцены» в речитативах. См.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Цит. изд., с. 124-125.

признак комической стилистики — продиктована у Альбинони поэтическим синтаксисом, так же как и речевая заостренность обращений и восклицаний (Рис. 34).

Эта комическая «идиома» имеет наиболее длительную историю, встречаясь во многих операх второй половины сеиченто. В исследованиях можно найти многочисленные примеры таких мелодий, начиная, например, с арии Голо в «Дори» А. Чести (1661) и кончая неаполитанскими трагикомедиями рубежа XVII-XVIII веков²⁵. Короткие повторяющиеся мотивы М. Рунке считает одним из типичных признаков комической стилистики у современника Альбинони — Гаспарини²⁶, синтаксическую дробность Г. Лазаревич называет важнейшим типологическим признаком мелодики в интермеццо с целом²⁷. И в этом отношении первый дуэт из «Пимпиноне» находится вполне в русле общей тенденции.

В трактовке данного приема Альбинони демонстрирует наибольшее почтение к слову. Короткие мотивы появляются только тогда, когда в тексте содержится прямая речевая предпосылка: вопросы, восклицания, обращения, повторы слов. Иначе, чем таким почтением, нельзя, например, объяснить, почему Альбинони легко нарушает сложившийся уже к тому времени обычай начинать оба раздела первой части *da saro* с одного и того же тематического материала, звучащего в разных тональностях — основной и доминантовой (невзирая на то, написаны ли они на один и тот же текст или на разные). Яркие речевые обороты (*Vieni, andiam ...*) заставляют композитора написать в разделе *a'* совершенно иную музыку (она-то и приведена в Рис. 34), чем в начале дуэта, где практически не содержится специфически комических «идиом» (Рис. 35).

Зависимость от поэтического слова в «Пимпиноне» имеет и другие проявления. Наиболее острое — пародийная «риторика»: по примеру серьезной оперы особые средства как бы расшифровывают смысл слова, создавая его почти зрительный образ. Напыщенно звучит в первом дуэте колоратура на слове «сияние» (*gloria*), как будто «залетевшая» в лексикон Пимпиноне из героической арии, и тут же — ироничный комментарий Веспетты, распеваящей на точно такой же колоратуре слово «смеяться» (*ridere*) (Рис. 36).

²⁵ Яркий пример подобного «жонглирования» репликами — дуэт Туллии и Линко в трагикомедии «Триумф Камиллы» Дж. Бонончини. См.: Там же, с. 119-120.

²⁶ Runke M. *Scena buffa und Intermezzo bei F.Gasparini*. Op. cit. S. 62.

²⁷ Lazarevich G. *The Role of the Neapolitan Intermezzo*. Op. cit.

Альбиниони демонстрирует также и явно выраженное стремление к интонационной характерности. Конечно, речь не идет о тщательно проработанном индивидуальном языке персонажей — такой подход и серьезной, и комической опере XVIII века за редкими исключениями был чужд. Однако возможность музыкальными средствами придать слову эмоциональную рельефность, отделить реплики одного персонажа от другого композиторы комических жанров, как правило, не упускали уже в ранних интермеццо. Особенно остроумно Альбиниони противопоставил речь Веспетты и Пимпиноне, разработав оппозицию «мужского» и «женского» — один из важнейших источников юмора в интермеццо. Пример — финальный дуэт-перебранка, где роли персонажей в сравнении с предыдущими дуэтами поменялись: Веспетта наступает, Пимпиноне огрызается и оправдывается. Яркий ансамбль разногласия сразу же захватывает своей динамикой (Рис. 37). Контраст партий Веспетты и Пимпиноне очевиден, но возникает не из «недр» музыки. Он продиктован своеобразием речи, жеста, мимики и выражен в тоне интонирования, а не в противопоставлении обобщенных мелодических фраз. Слово и в данном случае властно определяет музыкальное решение, которое, однако, очень изобретательно. Выразительных деталей немало и в других номерах. Это и ладотональная перекраска мелодически сходных, но противоположных по смыслу фраз Пимпиноне и Веспетты; и игра разных регистров (обычного и фальцетного) — музыкальный «трюк» в арии Пимпиноне, имитирующего разговор двух дам-сплетниц (Рис. 38); и интонационный контраст: в мечтах о сладостном союзе мужественного Пимпиноне и нежной Пимпинины наивный старик почти зримо «рисует» воображаемые характеры, пропев преувеличенно размашисто свое имя и подчеркнуто легко и воздушно — Веспетты, будущей «Пимпинины» (Рис. 39).

Комические идиомы распределены между номерами интермеццо неравномерно. Наибольшая их концентрация — в дуэтах и ариях-«сценках», т.е. там, где слово обрисовывает действие. В остальных сольных номерах комическая стилистика выявлена менее ярко. Это быстрые мажорные арии танцевального характера с абсолютным преобладанием силлабики в мелодии, которой присуща синтаксическая дробность и периодичность. Практически все арии Веспетты — именно такого рода. Их поэтический текст не дает прямых предпосылок для музыкального юмора. В первой девушка описывает свой характер, во второй критикует дам, желающих

казаться лучше, чем они есть на самом деле, и, наконец, в третьей, добившись статуса госпожи, выражает свое новое кредо. И хотя эти арии содержат немало музыкальных деталей, которые можно также считать своеобразным проявлением комического («игривые» инструментальные контрапункты, отмеченные Тальботом переkreщивания голосов, имитации, больше похожие на передразнивание, чем на ученый полифонический прием)²⁸, с этой точки зрения они проигрывают в сравнении с ансамблями.

Итак, музыкальный юмор в интермеццо Альбини теснейшим образом связан с особенностями талантливой «комедии характеров» Париасти. Он усиливает то интеллектуальное остроумие, которое присуще либретто. При этом музыкальные комические идиомы как бы компенсируют недостаток буффонных лацци в действии, хотя делают это весьма изысканно и утонченно. Именно этим и достигается то ощущение меры, которое восприняли венецианские интермеццо у Мольера.

2.3. «Муж-игрок и жена-святоша» Дж. Орландини и А. Сальви — расширение горизонтов комической стилистики

Еще одно яркое явление, продолжающее развитие венецианского интермеццо или составляющее ему параллель, — деятельность флорентийского поэта Антонио Сальви, композитора Джузеппе Мария Орландини (1676-1760) и пары комических певцов — Розы Унгарелли (деят. 1709-1732) и Антонио Ристорини (деят. 1690-1732). Сальви был занят с 1701 года сочинением текстов к оперным постановкам на вилле Медичи в Пратолино²⁹. Орландини родился и начинал свою карьеру во Флоренции, и там проработал бок о бок с Сальви, оформляя музыкальные развлечения принца Фердинанда Медичи с 1711 года и до его кончины в 1713 году. Вслед за этим Орландини на долгое время уехал из Флоренции, обосновавшись в Болонье. Плоды их раннего сотрудничества в серьезном жанре история не сохранила, но их более поздние совместные работы, возникавшие в редкие приезды Орландини в родной город, получили впоследствии широкое признание. Самая известная среди них – *dramma per musica* «Любовь и величие» (*Amore e maestà*,

²⁸ Talbot M. Preface // Albinoni T. Pimpinone. Op. cit. P. XI.

²⁹ А. Сальви служил лекарем при дворе великого герцога Тосканского Козимо III (1642-1723) и при этом принимал активное участие в музыкально-театральной деятельности принца Фердинанда (1663-1713) — сына Козимо III.

другое название — «Арсак»), с успехом поставленная во флорентийском театре Кокомо в 1715 году, а затем повторенная за пределами Италии — в Лондоне (1721) и Гамбурге (1722)³⁰. Но еще большую популярность приобрели их интермеццо, и прежде всего «Серпилла и Бакокко, или Муж-игрок и жена-святоша» (*Il marito giocatore e la moglie bacchettona*), впервые исполненное в Вероне в мае 1715 года в антрактах оперы «Тамерлан» Ф. Гаспарини и ставшее одним из самых часто исполняемых интермеццо на протяжении всего XVIII столетия.

Роль певцов в этом флорентийском союзе также была особенно велика. Немецкий исследователь Р. Штром в принципе полагает, что все новые интермеццо подгонялись под исполнителей, как одежда «по фигуре»³¹. Дело было не только в том, что композитор, как это обычно практиковалось, учитывал их вокальные данные — диапазон, технические возможности, достоинства и недостатки. От постановки к постановке в партитуру и либретто вносились изменения, фиксировались актерские находки, подобно тому как в комедии масок новые трюки и репризы поддерживали интерес к уже известному действию. Сделать такое заключение позволяет, например, сравнение двух наиболее ранних печатных изданий либретто³²: первое — для Вероны (1715), второе — для Венеции (1719). Оба раза исполнителями были Унгарелли и Ристорини³³. Х.М. Браун, подготовивший факсимильное издание «Серпиллы и Бакокко», в предисловии отмечает, что в венецианском либретто, помимо некоторых изменений в речитативных диалогах, расширен дуэт, завершающий вторую сцену, и переработана третья часть³⁴. Известно, что в промежуток между этими представлениями как раз в 1718 году Ристорини и Унгарелли высту-

³⁰ Либретто «Арсак» можно считать одним из самых удачных у Сальви. На него писали музыку также М. Гаспарини, Ф. Гаспарини, Д. Сарти и другие композиторы младшего поколения — всего не менее тридцати раз. Оперы на этот сюжет ставились вплоть до 1768 года.

³¹ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op. cit. S. 117.

³² Атрибуция «*Il giocatore*» имеет столь же длительную историю, как и в случае с «*Пимпиноне*». Существовали сложности с определением авторства как либретто, так и музыки. В обоих первых изданиях либретто имя поэта указано не было. Об этом см.: Sonneck O.G.T. «*Il giocatore*» // *The musical Antiquary*. Bd. 4 (1912-13). P. 160-174; Loewenberg A. *Annals of Opera, 1597-1940*. Rev. edn. Cambridge, 1985. Cols. 137-139. Сохранились рукописные партитуры, соответствующие венецианской версии 1719 г. Одна из них находится в Венской национальной библиотеке (в ней партия Бакокко написана для баса), другая — с теноровой партией Бакокко — в библиотеке Флорентийской консерватории. Современное факсимильное издание основано на венской партитуре.

³³ Биографические статьи о Ристорини и Унгарелли в словарях Гроува (оперном — NGDO, 1993 и новом издании большого — NGDMM, 2001) содержат фактическую ошибку. Совместные выступления певцов начались не в 1716 году, как утверждается в статьях, а ранее. Во всяком случае, именно они участвовали в веронской постановке «*Il giocatore*» в 1715 году, что следует из сохранившихся публикаций либретто. См.: Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Op. cit. Vol. 3, p. 466.

³⁴ Brown H.M. Preface // Orlandini G.M. *Il marito giocatore*. NY, L.: Garland Publishing Inc., 1984.

пали во Флоренции³⁵. Едва ли стоит сомневаться в том, что эти переделки произошли с учетом их пожеланий и исполнительской практики.

Цивилизирующее воздействие мольеровской комедии на оперные либретто Сальви проявилось еще более ясно и определенно, чем на либретто Париасти. Здесь во многих случаях речь идет о прямых сюжетных совпадениях. На сегодняшний день установлено, что Сальви принадлежат три из шести текстов, имеющих параллели с сюжетами мольеровских пьес: «Мнимый больной» (1707), «Скупой» (1720) и «Буржуа-дворянин» («Мещанин во дворянстве», 1722). Несмотря на то, что Сальви не был венецианцем по происхождению, он во многом разделял позицию литераторов-реформаторов. И «классицизирующие» воздействия французской драматургии были для него абсолютно естественным. Отдал значительную дань мольеровским сюжетам и Орландини. Помимо двух интермеццо на либретто Сальви («Буржуа-дворянин», 1722 и «Мнимый больной», 1725 — оба были впервые поставлены во Флоренции), он также написал «Грилетту и Пурсоньяка» на текст неизвестного автора по комедии Мольера «Господин де Пурсоньяк» (Милан, 1727).

Правда, «Серпилла и Бакокко» не имеет прямых пересечений с сюжетами Мольера, однако общий дух мольеровских комедий ощущается и здесь. Как и «Пимпиноне», это отголосок комедии «характеров», что видно уже из названия, в котором противопоставлены муж-игрок и жена-ханжа. Морально-этическая проблематика, присущая ранним интермеццо, в либретто Сальви выражена даже более определенно и заостренно, чем в «Пимпиноне». Немало отличий и в способе ее воплощения. «Il giocatore» — либретто, в котором большую роль играет сценически-зрелищное начало. Смех вызывают не столько рассуждения и словесная пикировка персонажей, сколько их поступки и возникающие ситуации. К комедии «характеров», таким образом, примешивается изрядная доля комедии положений. Серпилла беззастенчиво шарит по карманам мужа, угощает его тумаками, тащит из дома в лес узел со скарбом, переодевается нищенкой, просит милостыню; Бакокко наряжается судьей и подбивает жену к прелюбодеянию, набрасывается на нее с угрозами. В тексте прямо названы предметы «реквизита»: некая «маленькая книжечка» (которую якобы читал в богоугодном заведении Бакокко) — колода играль-

³⁵ Сохранилось печатное либретто, где указывается, что они пели в «Интермеццо Веспетты и Пимпиноне» — см.: Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Op. cit. Vol. 3, p. 466.

ных карт, напудренный парик, судейская мантия, меч, вещи, утащенные Серпиллой. Вся эта забавная смесь заставляет вспомнить о трюках и лацци комедии dell'arte, но без этих предметов действие здесь попросту невозможно.

Любовная канва, традиционная для интермеццо, сокращена в «Игроке» наполовину: период ухаживаний и романтики здесь отсутствует, и коллизия разворачивается между изрядно насолившими друг другу супругами. К тому же о любви персонажи рассуждают только в приземленной форме, учитывая исключительно ее телесную ипостась. «Спать в разных постелях» — главная угроза Серпиллы (I часть), «отлучение от постели» — совет мнимого судьи (II часть), напоминание о любовных утехах опять-таки в постели — основная причина примирения супругов (III часть). В этом также ощущается связь с фарсовыми мотивами итальянской комедии — как импровизированной, так и более ранней «ученой». Однако язык персонажей вполне вписан в литературные нормы, хотя и менее, чем в «Пимпиноне», строг по стилю. В нем лишь иногда встречаются острые словечки, заставляющие вспомнить о стилистике «Декамерона» Боккаччо, а также забавные звукоизобразительные междометия (типа: мое сердце делает «тип-тап»).

Сальви отдал дань и пародии, которой не было у Париасти. Бакокко щеголяет перевранной «судейской» латынью, а Серпилла в третьей части время от времени «впадает» в патетику и сбивается на высокий слог — то изображая из себя несчастного пилигрима, то соглашаясь принять смерть от яда или клинка (а отнюдь не от банальных тумачков!).

И все же ни Серпилла, ни Бакокко не имеют прямых предшественников среди масок. В этом они даже более оригинальны, чем персонажи «Пимпиноне», и в большей степени напоминают о «маниакальных» характерах Мольера, пусть и помещенных в тесное пространство оперного интермеццо. Атмосферу обмана, шантажа и притворства, господствующую в «Il giocatore», в ключевые моменты прорезают лучи разума и здравого смысла. Бакокко, задумав мистификацию в суде, не просто хочет проучить Серпиллу, но доказать всем, что ее благочестие напускное, что «не все то золото, что блестит» (*ch'oro non è che riluce in lei*). Как моральная сентенция-афоризм звучат также последние слова дуэта, завершающего второе интермеццо:

Вас. È insopportabile
Falsa bontà,

Бак. Невыносима
Ложная добропорядочность,

È detestabile
Finta virtù.

Отвратительна
Мнимая добродетель.

Против резюме Бакокко вряд ли можно возразить, хотя и высказано оно транжирой и повесой.

Таким образом, либретто Сальви представляет собой иное, чем «Пимпиноне», наклонение комедии «характеров». Морально-нравственные вопросы поданы в нем с большей гротескной заостренностью и почти фарсовой сценической динамикой.

Музыка в «Муже-игроке» относится к наиболее ярким страницам комической оперы первой половины XVIII века. Уже Ч. Берни назвал «Il giocatore» самой известной работой Орландини, а самого композитора — «способным флорентийским мастером... обладающим драматическим талантом и изяществом более, чем иные итальянцы до Хассе и Винчи», имевшим особую склонность к созданию веселой и живописной музыки³⁶. Интермеццо неоднократно с успехом шло на европейских сценах. И конечно, важен факт, на который мало кто из историков обращает внимание: поводом, послужившим к «войне буффонов» в 1752 году в Париже, стала не только знаменитая «Служанка-госпожа» Перголези (1710-1736), но и «Игрок» Орландини³⁷.

Тесная связь с поэтическим текстом (родовое качество комической музыкальной стилистики) остается актуальной и для Орландини. Однако в отличие от старших коллег он отталкивается от общего настроения стихотворения или его фрагмента, т.е. фактически поступает так же, как композитор *dramma per musica*, где музыкальный образ рождался из обобщенного прочтения текста. Поэтому для музыкального воплощения сюжетных перипетий и столкновения характеров Орландини акцентировал не мелодико-интонационный диалог между мужской и женской партией, а музыкально-тематические контрасты — как между номерами, так и

³⁶ Burney Ch. A General History of Music... Op.cit. P. 907.

³⁷ Большим успехом пользовалось это интермеццо и в России, куда его привезла итальянская труппа, выписанная ко двору Анна Иоанновны в 1731 г. из Дрездена. Красноречив отзыв из письма от 26 марта 1731 г. об одном из первых исполнений интермеццо между актами комедии dell'arte: «Вчера исполнялся «Скарамуш игрок, который изображает свою жену» и интермедия «Муж-игрок и жена-святоша». Козима и его жена были превосходны». Цит. по.: Театральная жизнь в эпоху Анны Иоанновны. Вып. 1. Сост. Старикова Л.М. М., 1996. С. 60. «Козима» – певец Козимо Эрмини, его жена – Маргарита Эрмини. См. там же, с. 51.

внутри них³⁸. Он не ограничивается только быстрыми темпами, но использует всю палитру медленных (*largo, adagio, andante, sostenuto, moderato*), одновременно расширяя и жанровый диапазон: это и буффонная скороговорка, и пастораль, и чувствительная лирика, и ламенто. Именно яркие контрасты, а также острота и эффектность комических приемов, значительный размах композиции при простоте изложения составляют специфику музыки Орландини. «*Il giocatore*» написан броско, как бы «крупным мазком», изысканность деталей принесена в жертву общей выразительности рисунка.

В наибольшей мере эти качества проявились в дуэте, завершающем второе интермеццо. Он сделан весьма смело по отношению к композиционным установкам того времени. Поэтический текст по своему строению идентичен дуэтам из «*Пимпиноне*». Подобно *Париати*, *Сальви* насыщает его действием, сильно раздвигая при этом: ссора персонажей разворачивается на протяжении 36 (!) строк. Однако есть и отличие. Если *Париати* в репликах как бы фиксировал мизансцену, то *Сальви* сосредотачивается на столкновении интересов, нравственных позиций и, соответственно, аффектов: *Серпилла* молит простить ее, объясняя свой грех молодой горячностью, *Бакокко* изрекает нравоучения.

Орландини отказывается от детального — слово за словом — прочтения текста и рисует ряд контрастных картин, решая коллизию на уровне музыкального обобщения. Два эпизода фиксируют разные грани лирики. Один — серьезное, почти патетическое *lamento*, с характерным фригийским оборотом и чувствительными интонациями (Рис. 40а); другой — светлый, сдержанный образ (Рис. 40б). Их перемежает жизнерадостная, до предела насыщенная смешными «музыкальными трюками» часть *allegro* (Рис. 40в). Композиция дуэта весьма сложна, в ней соединены черты строфической формы и *da capo*, по сравнению с традиционными решениями она избыточна по материалу и скреплена дополнительными тематическими «арками»:

A		B		Da capo
A	<i>b</i>	C	<i>b'</i>	
Sostenuto, 3/8	Allegro, 2/4	Largo, C	Allegro, 2/4	
g moll	g moll	B dur	B dur	

³⁸ Последнее тем более впечатляет, что в серьезной опере контрастное сопоставление в рамках традиционной формы было явлением исключительным даже спустя десятилетие — в конце 1720-х.

Как видно, Орландини вновь, как и Я. Мелани в свое время, почувствовал особую драматическую весомость в комедии ее финальных эпизодов. Но в отличие от своего предшественника он уже ищет собственно музыкальные композиционные средства, организующие финальную сцену. В такой композиции — предвидение тех комических финалов, которые появятся спустя несколько десятилетий.

Новые штрихи добавлены Орландини и в сферу комической стилистики. В его ариях и особенно дуэтах мотивная дробность присуща мелодиям в той же степени, что и в ранних интермеццо. Но главный комический эффект достигается не ею, а нарочитыми повторами слов. Десятки, сотни раз на протяжении одного раздела на разный лад звучат короткие словечки, влетающие звонким *staccato* в уши слушателя, почти замороженного их быстрым мельканием (Рис. 41). То, как Орландини «распыляет» поэтический текст, иногда сводя его едва ли не к бессмыслице, явно отличается от позиции Альбини. А иногда в таких музыкальных играх со словом рождаются неожиданные дополнительные комические оттенки. Серпилла, обращаясь к мужу, обкатывает его имя, словно камешек во рту: «Васоссо, соссо, соссо» (см. Рис. 40в). Уцелевшие при повторе два слога — это не только забавный ассонанс. Соссо — это еще и ласковое обращение «зайка», «крошка», уместное по отношению к ребенку, но ироничное — к рассвирепевшему мужу, и звукоподражание крику курицы, и намек на мужа-рогоносца (*сосу* — *итал. устар.* рогоносец).

Так же усилена в «*Il giocatore*» и сфера *пародии*. Орландини, применяя прием пародийной риторики, порой доводит его до гротеска. Характерный пример — «воплъ души» Бакокко, сетующего на судьбу-мошенницу (*destin manigoldo*) в арии, открывающей первое интермеццо (Рис. 42). Инструментальное сопровождение создает комический контрапункт вокальной партии, «отбивая» октавные скачки, заимствованные из буффонной скороговорки. Еще более впечатляет оркестровая эмблема «темных сил» — восходящие тремолирующие унисоны, маркирующие слово «*diavolo*». Пародийность и здесь подана остро, ведь повод для появления такой квазисерьезной эмблемы ничтожный: Серпилла всего-навсего в сердцах посылает Бакокко «к черту» (*Il Diavolo con te*). Орландини, трактуя буквально часть разгово-

ного клише, достигает беспроблемного комедийного эффекта, основанного на несоответствии музыкальной стилистики и смысла слов.

И наконец, «Il giuocatore» демонстрирует подход, который венецианским интермеццо 1700-х годов в целом не был свойственен, но вновь напоминает о более ранней практике. В орбиту пародирования вовлекается не отдельный стилистический прием, но феномены более крупные и целостные: тип арии или сцены, как это было у Мелани с пародированием в сцене заклинания темных сил. Это довольно сложная разновидность пародии, так как она предполагает хорошее знакомство зрителей с «первоисточником», его жанровой поэтикой. Вне музыкально-театрального контекста, равно как и вне конкретной сценической ситуации, комический эффект утрачивался. Речь идет об обаятельной пасторальной канцонетте Серпиллы, открывающей третью часть интермеццо. Она полностью выдержана в идиллическом духе (Рис. 43а, б), и если бы не мизансцена (Серпилла крадется по лесу с огромным тюком вынесенных из дома вещей), то ровным счетом ничего бы не отличало сбежавшую «жену-ханжу» от тех многочисленных несчастных пастушек, которых злой рок или воля тирана заставляли скитаться в оперных пасторалях рубежа веков. Орландини еще более усиливает «трение» между арией, сделанной «всерьез», и сценической ситуацией, превращая замкнутый сольный номер в сцену, включающую реплики Бакокко, выследившего Серпиллу.

Говоря о технике пародии в интермеццо 1700-1710-х годов, нельзя миновать вопроса о том, что, собственно говоря, было средством пародии, а что ее целью. Возможных ответа два. С одной стороны, стилистика *dramma per musica*, выступая в качестве *средства* для создания пародийного эффекта, обеспечивала необходимый диссонанс «высокого» музыкального языка и «низкого» персонажа. В этом случае смех вызывал в первую очередь персонаж. С другой стороны, и сама серьезная опера (конечно, пока не как целостный художественный организм, а в виде отдельных компонентов) могла стать *целью* пародии. Одна из тенденций ясно обозначена уже в ранних венецианских интермеццо. Значение другой нарастало постепенно. Полномасштабной пародий можно считать, к примеру, «Агриппину» Г.Ф. Генделя (1709, на либр. В. Гримани), и зародилась она в недрах самой героической оперы. Во второе десятилетие XVIII века к этому процессу подключились

собственно комические жанры. Элемент такого отношения присутствует и в «Муже-игроке» Орландини.

Остроумный «Il giocatore» Орландини в чем-то менее изыскан, чем произведения его старших современников, но в то же время более эффектен, разнообразен и сценичен. И в либретто Сальви, и в музыке Орландини моральные максимы сильно «приперчены» острыми шутками и забавными трюками. На протяжении десятилетия жанр интермеццо испытал эволюцию, а значит, имел не только сиюминутную популярность, но и значительный потенциал, блестяще реализованный в 1720-1730-е годы.

2.4. Начало неаполитанского интермеццо: между пародией и фарсом

Как упоминалось выше, первый бурный период расцвета интермеццо пришелся на 1700-1710-е годы. Но после того как в 1714 году семейство Трон закрыло старый, требовавший основательного ремонта венецианский театр Сан Кассьяно, где культивировался этот жанр, наступили более сложные времена. Конечно, за те без малого десять лет, пока интермеццо пользовалось покровительством одного из крупнейших театров, публика успела привыкнуть и полюбить его. И оно не исчезло с подмостков. Но с тех пор уже ни один из венецианских театров не ставил перед собой приоритетной цели поддерживать и поощрять его развитие. Интермеццо продолжали появляться на сцене скорее спорадически, благодаря главным образом тем или иным странствующим комическим труппам. Из других итальянских городов лишь Флоренция продолжала оставаться относительно крупным центром. Однако ее влияние в Италии в целом все же было довольно ограниченным из-за отсутствия в Тоскане прочной композиторской школы. Хотя сотрудничество Орландини с флорентийскими театрами продолжало оставаться довольно тесным, но как раз на это время падает пик его творческой активности в Венеции и других североитальянских городах, где ему непрерывно поступали заказы на большие героические оперы. Между тем, именно для него А. Сальви создал в начале 1720-х годов свои «мольеровские» интермеццо³⁹ — «L'artigiano gentiluomo» (Буржуа-дворянин, или Ларинда и Ванезио, 1722, на основе «Мещанина во дворянстве») и

³⁹ Первым из «мольеровских» следует считать «Скупого» (L'avaro, вариант «Старый скупец» - Il Vecchio avaro), для которого музыку написал Ф. Гаспарини в 1720 году. Партитура не сохранилась.

«Il malato immaginario» (Мнимый больной, или Эригетта и Дон Хилоне, 1725, на основе одноименной комедии)⁴⁰.

Перелом 1720-х годов самым неожиданным образом связан не с североитальянской традицией, а с Неаполем и с именем Метастазіо. Его «Покинутая Дидона» (1724) стала поворотным моментом не только в истории итальянской серьезной оперы, но и в судьбе интермеццо. В ее антрактах на сцене Сан Бартоломео — случай до того небывалый в этом театре — было представлено совершенно автономное, независимое от сюжета главной оперы интермеццо «L'impresario delle Canarie» (Импресарио с Канарских островов, или Дорина и Ниббио). С этого момента приверженность неаполитанцев к трагикомедии окончательно отошла в прошлое. Практически во всех последующих спектаклях театра Сан Бартоломео комический и трагический жанры уже не смешивались в единое целое, но мыслились и развивались как вполне самостоятельные. Музыка интермеццо, как и «Дидоны», принадлежала Доменико Сарро (1679-1744).

Хотя «Импресарио» был первым и единственным экспериментом Метастазіо в жанре интермеццо, ему сопутствовал успех и сравнительно длительная популярность, несмотря на то, что сочинение, в общем совершенно не претендуя на особую значимость, явно отличалось от привычных и любимых публикой типов комедий и отмечено новаторскими чертами. Речь идет прежде всего о сюжете. В нем, как и было принято, действуют два персонажа — мужчина и женщина. Но этим необходимая дань жанровым условностям и ограничивается. Во-первых, здесь начисто отсутствуют традиционные матримониальные мотивы; во-вторых, материальный интерес — другой важный драматический импульс в классическом интермеццо — здесь также не играет существенной роли. Наконец, еще один характерный элемент — третьесословная социальная среда, к которой, как правило, принадлежали герои интермеццо, чьи нравы, деловые и жизненные принципы, идеалы, пусть и изрядно приземленные, подвергались «очистительной» критике, — все это в сочинении Метастазіо также отсутствует. Поэт выводит на сцену совершенно новых персонажей — певицу и заезжего иностранного импесарио. Оба они не принадлежат прямо ни к практичной буржуазной среде, ни к аристократическому миру благородных героев, правителей и полководцев. Они — богема, и источником

⁴⁰ К сожалению, партитуры обоих интермеццо пока не обнаружены.

комического, предметом сатиры и пародийного осмеяния становится их род деятельности — театр, точнее, оперный театр.

Фабула «Импресарио» предельно проста и лишена сколько-нибудь острых комических положений. Импресарио Ниббио прибыл с Канарских островов в Неаполь с целью ангажировать в свою труппу примадонну Дорину. Он готов пригласить ее на любых условиях, но оба его визита (они естественно делят интермеццо на две части) заканчиваются неудачей. Во время первого он, в ответ на исполненную Дориной кантату, поет арию собственного сочинения и настолько поражает певицу своим безвкусием, что та выпроваживает его под предлогом занятости. Второй визит происходит накануне очередной премьеры, и Дорина, волнуясь, соглашается прорепетировать перед Ниббио трудную сцену — Клеопатра, закованная в цепи. Правдивость игры настолько захватывает простодушного импресарио, что он принимает страдания героини за чистую монету. При обсуждении контракта Дорина выдвигает самые экстравагантные и абсурдные условия, но Ниббио готов на все, что настораживает подозрительную примадонну, и переговоры откладываются.

Замысел Метастазиио может показаться совершенно оригинальным, но это не совсем так. Исследователи полагают, что у «Импресарио» имелся по крайней мере один предшественник — двухактный фарс (или фарсетта) «Дириндина», созданный в Риме в 1715 году литератором Джироламо Джильи (1660-1722) и композитором Доменико Скарлатти (1685-1757). «Дириндина», правда, не была интермеццо в чистом виде. Задуманная как вставной комический спектакль в антрактах героической оперы «Гамлет» (1715, Рим, Капраника, муз. Д. Скарлатти), она отклоняется от привычной практики прежде всего из-за наличия трех исполнителей: помимо традиционных сопрано и баса третья партия предназначалась кастрату⁴¹. Возможно, необычный состав стал причиной недолгой сценической судьбы «Дириндины». После папского запрета на представление фарсетты в Риме она была исполнена

⁴¹ Уже во время создания музыки, вероятно, возникли трудности с выбором исполнителей. Свидетельство этому — нотация партии кастрата Лишьоне в первой и во второй частях партитуры в разных ключах — теноровом и сопрановом. См.: NGDO, vol. 1, p. 1181. Любопытно, что для римской постановки в соответствии с традицией предполагался исключительно мужской состав, а партию Дириндины должен был петь знаменитый Доменико Фонтана (Фарфаллино). См.: Sartori C. I libretti italiani. Op. cit. Vol. 1, p. 129.

всего один раз — в Лукке⁴². Комические труппы, распространявшие интермеццо по Италии и за ее пределами, состояли, как правило, из двух исполнителей — баса-буффо и сопрано. Здесь же требовался третий певец, да и еще оплачиваемый по гораздо более высоким ставкам, что сильно затрудняло постановку.

В фарсете Джильи, как и в интермеццо Метастазии, участвуют персонажи из музыкально-театральной среды: престарелый учитель пения дон Кариссимо, его ученица Дириндина и кастрат Лишьоне, вскруживший девушке голову. Сюжет первой части фарсеты вращается главным образом вокруг волокитства маэстро за своей молоденькой подопечной и его соперничества с Лишьоне. С сюжетом «Импресарио» он не имеет ничего общего. Из второй части «Дириндины» Метастазии мог позаимствовать некоторые весьма привлекательные драматические идеи — прежде всего прием «театра в театре». Дириндина репетирует с Лишьоне патетический монолог Дидоны⁴³, и подглядывающий украдкой дон Кариссимо (как и импресарио у Метастазии) путает театр и жизнь. Он все принимает всерьез — и упреки «Дидоны» в неверности ее избранника, и признание в том, что она ожидает ребенка, и, наконец, ее желание свести счеты с жизнью. Незадачливый маэстро не может вынести этой душераздирающей сцены и требует, чтобы коварный соблазнитель его бедной невинной Дириндины тотчас женился на ней, хотя никак не может взять в толк, каким же образом кастрату удалось довести ее до такого положения. Дириндина же и Лишьоне смеются над наивной глупостью старого простака.

Как видно, Метастазии вполне мог опереться на опыт своего предшественника, но только в одном приеме. В целом же произведения имеют существенные отличия. «Дириндина» Джильи проникнута бурлескным духом, она балансирует на грани допустимого и имеет скандальный оттенок (что и вызвало папский запрет на публичное исполнение). Комедия в полной мере соответствует беспокойному нраву ее создателя, который ненавидел стесняющие рамки приличий и скучные ли-

⁴² В указателе Сартори приводятся два издания либретто «Дириндины», отпечатанных в Лукке в 1715 и 1716 годах. См.: Ibid. Vol. 2, p. 368.

⁴³ Символическая переключка: пародируемая Дидона у Джильи обернется первой знаменитой оперой Метастазии.

тературные авторитеты⁴⁴. Иное дело Метастазиио. Бунтарство никогда не завладевало его натурой, он был склонен к гармонии — и в жизни, и в искусстве. Поэтому сферу социальной сатиры, в отличие от Джильи, он обошел стороной. Критические стрелы в его либретто выпущены совсем в другую сторону. Откровенная авторская ирония сквозит, к примеру, в убийственных репликах Ниббио о значении либретто в оперных спектаклях: «Либретто не должно быть понятным; нынче вкусы стали утонченнее, и на текст никто не обращает внимания: пой хорошо — остальное не важно!» Реакция Дорины вносит еще больше ясности. «Если речь об арии, — заявляет она, — я согласна, но речитатив — совсем другое дело». Это означает, что суждение Ниббио — не только плод его экзотических канарских вкусов, но что и вполне цивилизованные исполнители (да, конечно же, и публика) по крайней мере наполовину разделяют это мнение.

Столь же едкой иронией пропитан эпизод после патетической сцены плененной Клеопатры, разыгранной Дориной перед затаившим дыхание импресарио. Сперва он, находясь под впечатлением глубоко трагической игры, в панике призывает кого-либо из слуг принести «умирающей» актрисе воды. Когда же он видит, что Дорина чувствует себя прекрасно, но сцена завершается не арией, а аккомпанированным речитативом, он заявляет: «Ведь это — громадная оплошность, пусть меня простит поэт! Разве можно найти более удачный повод, чтобы вставить ариетту о какой-нибудь бабочке или небольшой лодочке?» «Однако после трагической сцены, как полагают некоторые придирчивые критики, — отвечает Дорина, — такая ария-сравнение была бы неуместна». Ниббио же не согласен лишить публику удовольствия и предлагает послушать небольшую арию о бабочке:

La farfalla che allo scuro
Va ronzando intorno al muro
Sai che dice a chi l'intende?

Chi una fiaccola m'accende
Chi mi scotta per pietà?

Вот бабочка, что в темноте
Среди стен порхает,
Знаешь ли, о чем твердит она,

к чему стремится?

«Кто же зажжет для меня факел,
Кто, сжалившись, даст мне сгореть?»

⁴⁴ Приверженность художественной свободе даже стоила Джильи сиенского гражданства, кафедры в университете и членства в академиях Аркадия и Делла Круска — он был исключен из них в 1717 году, а его книги (прежде всего наделавший шума «Dizionario cateriniano») публично сожжены во Флоренции.

Комический эффект, заключенный в этой сцене, необычен для жанра интермеццо, он весьма изыскан и принадлежит сфере интеллектуального юмора. Шаг за шагом ожидания зрителя обманываются. Вместо того чтобы вслед за пылкой реакцией на трагический монолог поддержать суждение примадонны, Ниббио настаивает на исполнении арии. Мы уступаем его аргументам и готовы прослушать патетический сольный номер. Но нам предлагают легкомысленную ариетту. И наконец, когда, уже смирившись с откровенно дурным вкусом Ниббио, мы настроились на идиллический лад — ушат холодной воды на разгоряченную голову. Невинные строки о мотыльке оборачиваются не пасторальной идиллией, но какой-то декадентской драмой, полной обреченности и смертного томления.

Остроту метастазиевских стихов сегодня трудно оценить, не вспомнив о том, что они написаны спустя почти тридцать лет со дня основания академии Аркадия. Конечно же, они пародийны, и эта пародия нацелена на поэзию маринистов, объявленной аркадийцами эталоном безвкусицы. Почему, однако, молодой поэт вдруг ополчился против поэтической манеры, казалось бы, безвозвратно отодвинутой в прошлое стараниями его старших коллег и наставников? Прямой ответ на этот вопрос найти сегодня вряд ли можно. Остается предположить, что в середине 1720-х годов Метастазιο, видимо, не считал поэтические принципы Марино и в особенности его последователей ушедшими в небытие. Ведь и сам он еще совсем недавно — даже в период обучения у сурового Дж.В. Гравины — отдавал поэту должное, к неудовольствию своего наставника. Впрочем, возможно, что острие метастазиевской сатиры направлено не только на Марино, а и в сторону новейшей необарочной венецианской оперно-театральной эстетики, темпераментно насаждаемой в театре Сант Анджело с середины 1710-х годов поэтом Г. Браччоли и композиторами Дж.Б. Ристори и А. Вивальди⁴⁵.

Другой пласт комического составляет в «Импресарио» обрисовка артистических нравов. В кокетстве, ужимках, мнимых жалобах и не слишком хитрых приемах, чтобы набить себе цену, которые демонстрирует Дорина, угадываются проникнутые иронией «рецепты», адресованные примадоннам в недавно опубликованном и наделавшем шума сатирическом памфлете Б. Марчелло «Модный театр» (1720). Не менее смешон и сам импресарио. Бесперывно хвастая своими литера-

⁴⁵ См. подробнее: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Указ. соч., с. 18-47.

турными и организаторскими талантами, он при этом заявляет, что деньги прямо «текут рекой *из* его рук». То, что он согласен не только давать ей одни лишь первые роли и назначить либреттистом на все спектакли «ее друга», но и «снабжать ее сверх гонорара мороженым, кофе, сахаром и чаем, наилучшим ванильным шоколадом и табаком из Севильи, Бразилии и Гаваны, а также дарить еженедельно по два подарка», — дает повод сильно усомниться в его деловых качествах.

Самый острый момент связан с арией Дорины в начале второго интермеццо, где она рисует нравы итальянской оперной публики. Речь идет о том истинном положении, которое занимал в обществе XVIII века оперный театр. По точности и трезвой реалистичности вряд ли что-либо в итальянской либреттистике и даже критике того времени может сравниться с этим монологом, проникнутым горькой иронией:

Recitar è una miseria	Играть на сцене — жалкий удел,
Parte buffa e parte seria.	Все равно — серьезную или буффонную роль.
Là s'inquieta un cicisbeo	Там — пребывает в расстройстве чичисбей
Per un guanto o per neo;	Из-за перчатки или «мушки»;
Qua dispiace a un delicato	Тут — разочарован старый ценитель:
Il vestito mal tagliato;	Костюмы плохо скроены.
Uno dice: Mi stordisce:	Один жалуется: я оглушен,
L'altro, quando la finisce?	Другой — когда же это кончится?
E nel meglio in un cantone	И в самый важный момент мой покровитель,
Decidendo un mio padrone	Сидя в уголке, решил развлечься,
Si diverte a mormorar.	Шелестя бумагами.
Se da un uomo più discreto	Если же разумный человек
Un di quei ripreso viene,	Призовет кого-либо к порядку,
Che non tagli, che stia cheto,	Попросит успокоиться и не мешать другим,
Gli risponde: (e dice bene)	Тот заявляет (и по-своему прав):
Signor mio, non v'è riparo.	Синьор, ничем не могу помочь,
Io qui spendo il mio danaro	Я трачу здесь свои деньги
Voglio dir quel che mi par.	И могу говорить все, что заблагорассудится.

Конечно, можно поспорить о том, вполне ли объективную картину представил здесь Метастазιο. Ведь тот невероятный спрос, которым пользовались тогда добившиеся признания исполнители и авторы, фантастические гонорары и высокое общественное положение, которых удавалось достичь звездам, громадные средства, вложенные в сферу музыкального театра, — все, казалось бы, противоречит ей и свидетельствует о высочайшем статусе оперы, о ее популярности и небывалом интересе публики. И все же во многом поэт прав: все перечисленное — лишь празднично украшенный фасад, видимая вершина грандиозного айсберга. Главная,

обширная и скрытая от глаз часть скорее соответствует, чем противоречит картине Метастазио.

Несмотря на то что серьезные оперы в творчестве Д. Сарро преобладают, принято подчеркивать его значение в сфере комического жанра⁴⁶. Действительно, его музыкальный язык в интермеццо кажется менее сухим и скованным, нежели в опере seria, хотя, к примеру, сопоставление с его современником Орландини все же будет явно не в пользу Сарро. Привлекательное качество музыки в интермеццо — ее небывалая живость и динамика — у Сарро выявлено очень слабо⁴⁷. Уже поэтому ансамблевые номера «Дорины и Ниббио» не захватывают с такой силой, как это было в «Il marito giocatore» Орландини. Первый из двух дуэтов интермеццо — «Scusi la confidenza» — сопровождает забавную ситуацию, когда Дорина пытается выпроводить порядком надоевшего гостя из дома. Однако весь номер звучит как странно неторопливая тарантелла, в которой партнеры обмениваются фразами примерно равной длительности. Такая назойливая периодичность никак не способствует поддержанию интереса к музыке. Более привлекателен дуэт в конце второй части — «Non importa, mi basta». Он продолжает диалог импресарио и певицы об абсурдных условиях контракта и перерастает во взаимные упреки: Ниббио готов проявлять неограниченную щедрость, надеясь на благосклонность примадонны; она же — недоверчива и капризна. Тематически номер решен в характере жиги (тоже, впрочем, не слишком оживленной), только квазиимитационные переключки, когда каждая новая фраза словно «наступает на хвост» предыдущей, придают дуэту необходимую для комического финала динамику (Рис. 44).

Арии в интермеццо более интересны. Правда, первая из них — «Решайте, и я обещаю» (*Risolve, e le prometto* - Ниббио сулит примадонне в качестве гонорара собственное сердце) — все же несколько однообразна. По-настоящему свободно и изобретательно использовать бас-буффо — с его энергичными скачками, синкопами, скороговорками — Сарро не сумел. Но все остальные сольные номера, где он либо прямо воспроизводит, либо пародирует современный ему стиль кантат и серьезных опер, производят благоприятное впечатление. То ли сам комический контекст как-то раскрепощал композитора, то ли он с вдохновением, а потому

⁴⁶ См.: Lazarevich G. The Role of the Neapolitan Intermezzo... Op.cit. P. 207-209.

⁴⁷ Партитура хранится в библиотеке Неаполитанской консерватории: I-Nc 31.3.12.

удачно стилизовал музыкальный язык предшественников (прежде всего А. Скарлатти), но оба «вставных» номера Дорины звучат хоть и с легким налетом архаики, но непринужденно и выразительно. Первый из них — ария «Amor prepara» из якобы «конкурсной» кантаты, т.е. небольшой вокальной пьесы для исполнения перед импресарио при найме в труппу — очень точно следует нормам стандартных школьных кантат. Комический эффект (предусмотренный поэтом) возникает из-за восторженных реплик Ниббио, вклинивающихся в исполнение (причем всякий раз в рифму — Рис. 45). Другой удачный номер — аккомпанированный речитатив «Оковы, жестокие оковы» (Серри, barbari serri) из сцены Клеопатры, закованной в цепи по приказу ее брата Птолемея. Ниббио, живо внимающий репетиции этой сцены, также не в силах удержаться от комментариев («ах, бедняжка», «о, какая жалость»), но несмотря на них монолог звучит как крепкая профессиональная работа мастера и интонационно вполне соответствует драматичности ситуации.

Весьма сложная задача перед Сарро стояла в другой арии Дорины — в уже цитированной выше «Recitar è una miseria». Даже просто технически ее обширный текст было сложно расположить в компактной ариозной форме. Сарро в целом не пошел по пути иллюстраций, обрисовки отдельных персонажей, хотя это отчасти подсказывала поэзия. Он написал арию усреднено-патетического характера, энергично, в декламационно-силлабической манере изложил текст, для пущей важности применив форму арии «с девизом» (Рис. 46а). Исключение, правда, все же было сделано для единственного «действующего лица» — участника этой реалистической сценки: для того, кто в конце текста жалуется на потраченные деньги. Мерное течение арии в среднем разделе вдруг прерывается речитативными фразами, после чего меняется метр, жанр — и в подпрыгивающем ритме канари возмущенный персонаж излагает свое кредо (Рис. 46б).

Но особенно выигрышно комический стиль Сарро выглядит в пародии, ярко представленной в арии Ниббио о бабочке — «La farfalla» (Рис. 47). Идиллическая стилистика, формулы галантного менуэта в басовом исполнении уже сами по себе выглядят юмористично. Комический эффект еще нарастает, когда (при повторном проведении) Сарро расцветчивает музыкальную фразу фиоритурами с головокружительными скачками — так что басу даже приходится переходить на фальцет. Вызывает также смех педантичное следование композитора за текстом, правда, несколь-

ко невтопад. Имеется в виду тот фрагмент, где речь заходит о «декадентских» суицидальных мечтах бабочки, о ее «томлении» по факелу: в этом месте вдруг возникают комично-грациозные, легкомысленные вокальные пассажи. Словом, ария выглядит как один из самых свежих и изобретательных номеров интермеццо.

«Импресарио с Канарских островов» выпала судьба провести водораздел в истории итальянского комического интермеццо. С его появлением Неаполь утратил роль локального центра, а в развитии жанра наступила новая, неаполитанская фаза. Конечно, причина столь решительной перемены заключена не столько в музыке Сарро, сколько в метастазиевском либретто. Ведь и до «Импресарио» Сарро писал буффонные сцены в операх *seria*, которые при некоторых усилиях сравнительно легко от нее отделялись. Однако они не имели резонанса, сравнимого с тем, что сопутствовал новому интермеццо. На общеитальянскую сцену «Импресарио» вывела прежде всего поэзия Метастазиио. Круг проблем, затронутых мастером в этом небольшом сочинении, резко приподнял его над средним уровнем тогдашней продукции. Тем самым словно была установлена некая планка, совершенно новый стандарт качества, на который вольно или невольно стали ориентироваться и драматурги, и композиторы, и импресарио, и исполнители.

Начало центрального этапа в развитии неаполитанского интермеццо связано с именем Иоганна Адольфа Хассе (1699-1783). Еще в начале его творческой карьеры в период пребывания в Неаполе им было создано девять комических интермеццо (между 1726 и 1730 годами). Большая их часть получила широкое распространение не только в Италии, но и за ее пределами, и во многом способствовала популярности жанра. Хотя авторы интермеццо крайне редко упоминались в афишах или печатных либретто, его имя стало широко известно, и даже в далекой России Якоб Штелин в своей обширной статье в приложении к «Санкт-Петербургским ведомостям» 1738 года называет Хассе мастером, который «в сих веселых действиях [Интермедиях] так, как и в важных операх имел великое щастие, в совершенном изображении естества своею композициею превзошел, по собственному признанию самих Италианцов, и в сем случае всех прежних мастеров»⁴⁸.

Первым интермеццо было «Ларинда и Ванезио, или Буржуа-дворянин» на либретто А. Сальви. Оно исполнялось в антрактах серьезной оперы «Астарт»

⁴⁸ См.: Театральная жизнь в эпоху Анны Иоанновны. Указ. соч. С. 563.

(1726, Сан Бартоломео) — *dramma per musica* Хассе на основе либретто Дзено и Париасти 18-летней давности, вторая из его больших опер, написанных в Неаполе. Текст А. Сальви, легший в основу интермеццо, немного переработан в сравнении с оригинальной версией 1722 года (исполнявшейся с музыкой Орландини), но в своих основных чертах остался прежним⁴⁹.

«Ларинда и Ванезио» — наглядный пример преобразования мольеровских сюжетов для итальянских комических интермедий. Задача эта была не из простых хотя бы потому, что требовала сокращения числа действующих лиц до двух персонажей и, соответственно, упрощения интриги. Пьеса Сальви в этом отношении демонстрирует особую позицию: ее сюжет — не столько извлечение отдельных линий из комедии Мольера, сколько их переплетение с приемами и положениями, традиционными для оперных буффонных сцен и интермеццо. Сальви берет за основу несколько самых характерных для мольеровского господина Журдена «интересов»: его желание переменить социальный статус — из буржуа превратиться в дворянина, для этого овладеть благородными манерами и завести роман со знатной дамой. Мольер, исходя из этих «интересов», разворачивает обширное действие и преподносит целую галерею колоритных персонажей. Здесь и учителя музыки, танцев, фехтования и философии, которые пекутся о престиже своих профессий и вступают в комические перепалки, стремясь поглубже запустить руку в кошелек своего клиента; и семейное окружение почтенного буржуа — убийственно трезвая в своих суждениях, пронизательная и острая на язык мадам Журден, их дочь, не желающая жертвовать своим счастьем в угоду папенькиным фантазиям, и ее возлюбленный, который разыгрывает головокружительный фарс с посвящением будущего тестя в тарабарский сан «мамамуши».

Сальви пришлось всеми ими пожертвовать — за исключением самого господина Журдена (в интермеццо он зовется Ванезио — *итал.* суетный, напыщенный, тщеславный). Их место заняла проворная горожанка Ларинда. В первой части она под видом учителя фехтования и танцев дает незадачливому буржуа уроки аристократических манер. Во второй — превращается в знатную даму, ищущую любви

⁴⁹ Автор изменений как в либретто «Астарта», так и в «Ларинде и Ванезио» в точности неизвестен. Предполагается, что им мог быть либо неаполитанский драматург Де Пальма, либо импресарио и театральный архитектор Анджело Каразале. См.: *Pipers Enzyklopädie der Oper*. Op. cit. Bd. 2.

Ванезио, якобы известного своей «галантностью». И лишь в третьей появляется в своем истинном облике.

Не принимая во внимание детали, можно было бы попросту утверждать, что оригинальный и сверкающий разнообразием мольеровский сюжет низведен здесь до вполне ординарной и типичной схемы, где «*femmina scaltra* — хитрая и амбициозная женщина, обрисовав публике свою стратегию, добивается себе мужа или одурачивает недалекого простака»⁵⁰. Действительно, имея в распоряжении лишь двух действующих лиц, Сальви не нашел иного варианта, кроме как воспользоваться традиционной для интермеццо конструкцией фабулы. И все же она не так уж принципиально чужда Мольеру. Можно ли поставить тосканскому либреттисту в вину то, что он воспользовался типовыми сюжетными ходами и стереотипными комедийными приемами — такими, как переодевание? Ведь от них не отказывался и сам Мольер. Разве жених, который уводит дочку из-под носа бдительного папаша, — не старый как мир комедийный мотив? И разве в мольеровской комедии ради этой цели не переодевается турками целый штат персонажей? Французский комедиограф не только не избегает, а, напротив, не устает пользоваться всеми этими уходящими в глубокую древность фарсовыми средствами.

Драматический талант Сальви разворачивается в «Ларинде и Ванезио» несколько иначе, чем в уже знакомом нам его же «Муже-игроке». Концентрация бурной личной энергии, заряжавшей действенность диалоги более раннего интермеццо, здесь заметно снижена. Интерес приковывает не столкновение двух темпераментных характеров, а прежде всего поглощенный своими тщеславными планами Ванезио. Поэтому естественно, что комический диалог, столь блестяще разработанный в «*Il giocatore*», отступает на второй план. Его место занимают самые что ни на есть традиционные лацци на манер комедии *dell'arte*. Очевидно, что сценки обучения Ванезио фехтованию и танцам, репетиции поклонов перед визитом мнимой баронессы д'Арбеллы, вроде как согласованных чуть ли ни с первым церемониймейстером города, — все это предполагало очень активную карикатурно-пластическую импровизацию актера⁵¹. Контакт с традиционным комедийным театром

⁵⁰ Lazarevich G. Humor in music: Literary features of early eighteenth-century Italian musical Theatre // Report of the eleventh congress Copenhagen 1972. V. 2. P. 534.

⁵¹ Г. Лазаревич пишет в предисловии к предпринятому ей изданию «Ларинды и Ванезио» об элементе пантомимы в технике комедии *dell'arte*, составляющей ядро комического в сценах фехтования и танцев и

особенно явно отличает произведение Сальви от «Импресарио с Канарских островов», практически полностью сосредоточенного на литературной обрисовке «экзотических» для тогдашней сцены характеров и литературной же пародии. Кажется при этом, что Метастазιο даже более последовательно идет по стопам Мольера — прежде всего его «высоких», самых «литературных» комедий (таких, как «Дон-Жуан», «Тартюф», «Мизантроп»). Однако и в пристрастии Сальви к сценически выигрышным лацци тоже нет противоречия с мольеровской линией. Речь лишь идет о другом Мольере, о таких его богатых фарсовыми элементами комедиях, как «Плутни Скапена», «Мнимый больной» или тот же «Мещанин во дворянстве».

Фокусировка авторского внимания на Ванезио составляет как сильные, так и относительно слабые стороны «L'Artigiano gentiluomo». Конечно, выведенный Мольером и адаптированный Сальви тип нов и необычен. В бесчисленной череде одурченных богатых стариков, выплеснутых на подмостки жанром интермеццо, Ванезио выделяется, ему присущи индивидуальные черты. Наивная и неуклюжая старательность его попыток с грацией бегемота освоить светские манеры — главная черта, обеспечивающая то самое единство характера, что столь необходимо для высокой комедии. Этого никак нельзя сказать о Ларинде. Мотивация ее поступков, ее реакции не столь выверены. Свое жизненное кредо, главный мотив действий она излагает в первой арии «Монета — это нечто» (*La moneta è un certo*) — гимну деньгам, способным преодолеть все препятствия и позволяющим достичь всего, чего ни пожелаешь. Ларинде не откажешь в верности своей цели — женить на себе Ванезио и тем самым стать состоятельной. Но постоянные перемены ее облика — учитель танцев и фехтования, переодетая баронесса д'Арбелла, — а также ее резкие, убийственно трезвые реплики-оценки *a parte* не позволяют ощутить единство характера непосредственно. В ее роли чересчур много функционального. Центральная задача — выявить разные грани облика Ванезио, поэтому в Ларинде слишком явно ощущаются зависимость от ситуаций и элементы монтажа. Впрочем, можно быть уверенными, что вкусы XVIII века легко мирились с такого рода накладками.

в начале второй части интермеццо. См.: Lazarevich G. Preface, in: Hasse J.A. *L'Artigiano gentiluomo or Larinda e Vanesio*. Ed. by G.Lazarevich. Madison, A-R Editions, Inc., 1979. P. xvi-xvii.


Было бы, видимо, преувеличением считать пьесу Сальви идеальной основой для музыки. Его «Il giocatore», конечно, давал гораздо больше поводов для выигрышных музыкальных номеров, в особенности для дуэтов. Здесь же все самые смешные положения и трюки содержатся главным образом в речитативах. Поэтому для молодого автора, каким был Хассе в период создания «Ларинды и Ванезио», либретто заключало в себе определенные трудности. Взять, к примеру, три ансамбля в конце каждой из частей интермеццо⁵². Лишь первый из них имеет динамичный действенный ритм, в нем выражено конфликтное столкновение персонажей, захваченных разными интересами: Ванезио рвется навестить прекрасную и знатную незнакомку, якобы вздыхающую по нем, а Ларинда всячески стремится умерить его пыл. Второй же и третий из ансамблей представляют собой типичные любовные дуэты, в которых Ванезио изливает свои чувства сперва в паре с мнимой баронессой д'Арбеллой, а затем — с реальной Лариндой. Ни о какой специфически комической динамике здесь нет речи: любовный дуэт — жанр, предназначенный прежде всего для лирических кульминаций серьезной оперы.

То же можно сказать и о текстах арий. Только «Как разъяренный Марс» (*Un Marte furibondo*) из первой части и «Фаготы и литавры» (*Fagotti e timpani*) из третьей (оба в партии Ванезио) заключают в себе потенциально выигрышные для комического стиля элементы. В первом Ванезио воображает, как будет драться на дуэлях, подобный «разъяренному Марсу», и царить на балах — само воплощенное изящество. В другой, находясь на грани помешательства от гнева и обиды, он призывает все инструменты оркестра разом сопровождать его пение⁵³. Из номеров, написанных для Ларинды, лишь ее первая ария — уже упоминавшееся «кредо» — могла бы дать поводы к каким-либо музыкальным комическим акцентам. Впрочем, царящий в ней моральный (или, точнее, аморальный) пафос несколько холодноват, чтобы поддерживать огонь настоящего комического темперамента. Что же касается остальных ее соло, то «*Accanto al mio bel foco*» из второй части, спетое как бы от лица баронессы д'Арбеллы, по тексту представляет собой вполне типичное *amoroso*, а «Что ж, тяни свою шпагу» (*Cava pur la spada fuora*) из третьей, в которой

⁵² Далеко не все тексты музыкальных номеров принадлежат Сальви. Согласно Лазаревич, большая часть их была заменена новыми. См.: Lazarevich G. Preface. Op. cit. P. xii. К сожалению, исследователь не приводит список конкретных замен, и о них приходится только догадываться.

⁵³ В случае с «*Fagotti e timpani*» речь даже не идет об арии как законченной структуре, но о сольном эпизоде как чем-то среднем между речитативной сценой и ариозо.

героиня, заламывая руки, призывает жестокого Ванезио поразить мечом ее грудь (видимо, не забывая при этом кокетливо приоткрыть свои прелести) — не что иное, как столь же традиционная для *seria* героико-патетическая ария. Как видно, в ее партии настоящий простор также возможен лишь на почве пародии как главной стилистической доминанты.

И действительно, Хассе отводит пародии важнейшее место — важнейшее, но не исключительное. Тон пародирования, избранный мастером, достаточен для того, чтобы вызвать у слушателя улыбку, но не таков, чтобы превратить предстоящее на сцене действующее лицо в гротескную карикатуру. «L'Artigiano gentiluomo» и в музыке явно продолжает мольеровскую, интеллектуальную тенденцию в развитии интермеццо, когда внимательному и правдоподобному описанию сценического характера отдается предпочтение перед площадными трюками, потасовками и сварами. Взять, к примеру, даже самый шумный и взрывной по темпераменту номер оперы — уже упомянутую арию Ванезио «Un Marte furibondo» (Рис. 48). Ее начальный фрагмент изображает громы и молнии разъяренного Марса. Они, конечно же, представляют собой довольно острую пародию. Причем в качестве объекта в ней угадывается не столько новейшая неаполитанская мода, тяготевшая скорее к чувствительности и идеализации, сколько воинственная необарочная венецианская героика. И все же грохочущее на каждую восьмую долю сопровождение клавесина и фанфарные ходы скрипок господствуют лишь в ритурнеле и на протяжении всего шести тактов вокального изложения. Далее они уступают место менуэту, рисующему в воображении героя бал, где он юным Амуром порхает в танце. Этот-то менуэт — гораздо менее острохарактерный и более сглаженный — составляет львиную долю основного раздела арии (43 такта против начальных 11)⁵⁴. И лишь в следующей части, где мимоходом упомянуто оружие, выразительные скачки и репетиции скрипок  напоминают о вступительном разделе.

Что же касается сольных номеров Ларинды, то они поданы еще более мягко. Элементы мелодической линии в арии «Вблизи моего сердечного огня» (*Accanto al*

⁵⁴ Любопытно, что в рукописи 1726 года по окончании арии отсутствует указание на повторение основного раздела *da capo*. Начавшись в тональности ре мажор, ария заканчивается вокальной фразой без заключительного ритурнеля и в соль мажоре. Видимо, не желая перегружать номер и вновь повторять начальный воинственный раздел, Хассе пошел на нарушение принятых норм. Впрочем, возможно, что это просто ошибка переписчика. В рукописи более поздней версии (из библиотеки епископского семинара в г. Мюнстере) в этой же арии есть обозначение *da capo*.

mio bel foso - Рис. 49а) — в особенности чувствительные внутритактовые синкопы и ходы на сексту — живо напоминают ультрамодную в те времена неаполитанскую стилистику опер *seria* Ф. Фео и Л. Винчи. Хассе добавляет еще и сравнительно долгий фиоритурный распев, корреспондирующий с изящной колоратурой раздела *a'* (Рис. 49б), и томный хроматический нисходящий мотив. Но все это само по себе не выглядит пародией. Лишь сценический контекст — напомним, ведь арию поет от лица д'Арбеллы переодетая Ларинда — способен внести некоторый комический ракурс в ее восприятие, да и, конечно, сценическая манера певицы, вольной утрировать те или иные черты. Несколько иначе обстоит дело с арией «Что ж, тyani свою шпагу» (*Cava pur la spada fuora*) из третьей части интермеццо. Ситуация здесь уже накалена: обман обнаружен, и разгневанный Ванезио угрожает смертью. Впрочем, сами обстоятельства — вполне житейские — выставляют здесь героико-патетическую арию высокого стиля в пародийном ключе. Но Хассе внедряет комические элементы прямо в плоть музыкального изложения. Начальный раздел еще полон благородства и проникновенно обыгрывает возвышенные декламационно-речевые фразы (Рис. 50а). Однако в развивающемся построении композитор вычленяет одну из них и, словно увлекшись вместе со своей героиней, надоедливо повторяет шесть раз (Рис. 50б), что конечно же вызывает смех. Столь же комично в средней части Хассе истолковывает одну из фраз Ларинды: «рыдание (или заикание от волнения) прерывает каждое мое слово» (*il singhiozzo m'interrompe ogni parola*). Естественно, он не преминул изобразить это заикание (Рис. 50в).

И все же общий тон в музыке интермеццо скорее лирико-комический, чем по-настоящему буффонный. Комические средства не определяют в целом характер номера или партии, но лишь добавляют легкие юмористические акценты и штрихи. С другой же стороны — и это особенно важно, — Хассе не склонен отказываться и от собственно лирических стилистических элементов, тесно сопряженных с поэтикой серьезной оперы, из которой он черпает формы для построения своих образов. При этом он далеко не всегда склонен их пародировать, но с готовностью применяет и в прямой функции — как средство художественной идеализации. В принятой автором общей образной концепции подобная идеализация не только не вступает в противоречие с комедийностью, но легко с ней объединяется. Примеров подобного рода множество. Приведем лишь один из фрагментов последнего дуэта «Что за

удовольствие, что за наслаждение» (*Che contento, che diletto*). В этом дуэте, конечно, много разного: и кокетливо-галантного, менуэтного кружения, и давно знакомых по комическим дуэтам репетиций на короткие слоги (*si, si – no, no*), и быстрых скачков (туда – сюда, *di qua, di là*). Но проникновенное квазиимитационное переплетение голосов с томительными задержаниями и последующая протянутая на долгие такты щемящая секунда на слова «от счастья я почти умираю» (Рис. 51), все это — язык возвышенно-идеальных героев оперы *seria*. И этот язык здесь органично и естественно вплавлен в строго и точно отобранную систему выразительных средств, диапазон которых простирается от мягкой чувствительности до веселой буффонады, нигде, однако, не нарушая безукоризненного чувства меры.

Около двадцати лет отделяет произведение Хассе от ранних венецианских образцов «интеллектуального» интермеццо. Несомненно, его «Буржуа-дворянин» возник в русле именно этой разновидности жанра. Но сравнивая его мысленно с «Пимпиноне» Альбиниони, ясно понимаешь, что речь идет уже о совершенно новой стадии. В «Пимпиноне» композитор жадно и несколько педантично использовал любую возможность комического комментария, внимательно следовал за текстом в поисках комических акцентов. У Хассе ощущается почти полная свобода и раскованность. Он вполне самостоятелен по отношению к тексту и волен интерпретировать сюжет, обрисовывать характеры словно бы на равных с литератором, привлекая для этого, сплавляя в единое целое самую разнообразную стилистику и следуя собственной художественной логике. Это — знак наступившей зрелости жанра.

Одно из самых известных интермеццо Хассе, широко распространенных в XVIII веке, — «Дон Табарано» (1728). По популярности оно сопоставимо с лидерами своего времени — «*Il giocatore*» Орландини и знаменитой «Служанкой-госпожой» Перголези. Много в нем выглядит совершенно иначе, нежели в «Ларинде и Ванезио», иногда даже как полная противоположность. «Дон Табарано» демонстрирует широчайший диапазон комедийности, высокий драматический и музыкальный уровень, которого достиг жанр к концу 1720-х годов.

Отличия от «Ларинды и Ванезио» во многом продиктованы либретто Бернардо Саддумене, талантливого неаполитанского комедийного автора 1720-х. Его специализацией, правда, были в первую очередь трехактные комедии на диалекте, регулярно появлявшиеся на сцене театра Фьорентини. Обращения к интермеццо у

Саддумене редки, зато они приходится на период, когда он уже обрел незаурядное мастерство. «Дон Табарано», без сомнения, может считаться одним из удачнейших его либретто.

Сам текст «Табарано» явно перекликается с «Буржуа-дворянином», и в этих перекличках возникает интересный диалог. Уже первая ремарка указывает, что Табарано — богатый крестьянин, но рядится он на дворянский манер. Второе — он увлечен менуэтом и, прихорашиваясь, пританцовывает его перед зеркалом. Далее, ухаживая за молоденькой крестьянкой Шинтиллою, Табарано неуклюже пытается изъясняться высоким штилем, всякий раз попадая впросак. Словом, отдельные черты героя Саддумене явно срисованы с сальвиевского Ванезио. С другой стороны, в некоторых принципиальных моментах Табарано далеко отходит от своего прообраза. Прежде всего, он не охвачен той знаменитой мольеровской «маниакальной» идеей сменить свой сословный статус, не стремится утончить и облагородить свои манеры, не ищет себе знатной невесты. Поэтому все, что в его поведении напоминает о Ванезио, — не более чем курьезные дополнения, своеобразная «придурь». Вот и Шинтилла, пользуясь его симпатией, чтобы выудить деньги, даже и не пытается к нему подладиться, не стремится как-то смягчить его нелепости. Да и слуга Корбо (немая роль) хоть и блюдет его интересы и старается противостоять хитрым женским уловкам, но над барскими выходками хозяина издевается немилосердно. Так что «мольеровский» тип помещен здесь в предельно прозаическую и жестко оппозиционную ему среду, где противоречия утрированы почти до степени гротеска.

Острый контраст можно считать ключевым свойством поэтики этого интермеццо. Комическое здесь не исчерпывается тем, что Табарано до нелепости неумело пытается, как это делал и Ванезио, оперировать заезженными штампами любовной фразеологии, путая «прелестные светочи» (*vaghi lumi*, *поэт.* очи) с «прелестными свечами» (*vaghe candelle*). Еще более нелепо то, что поток поэтического красноречия устремляется на весьма далекую от всего этого простую крестьянскую девушку. Другой контраст — между возвышенными выражениями и утонченными манерами в обхождении с Шинтиллою и потоками ругательств и проклятий, обращенными на Корбо. С воплями и угрозами Табарано требует от слуги беспрекословного подчинения, но после очередной бури он неуверенно спрашивает у Шин-

тилле: «Как думаешь, он дрожит от страха?» Смешны и абсурдны реакции главного героя, выдумки и просьбы героини. Когда, заметив наигранные вздохи Шинтилле, Табарано закатывает глаза и вопрошает: «Что печалит тебя, нимфа?», ее ответ тут же опускает ситуацию с вершин Олимпа на землю. Оказывается, сороки утащили золото, серебро и все-все, что было ценного, и теперь бедной девушке жизнь не мила. Когда же растроганный Табарано отдает ей кошель с деньгами, надеясь на благодарность и любовь, она начинает выпрашивать сперва кольцо с рубином, затем часы, наконец, домик с садиком. А то, что Шинтилле не удастся выпросить у хозяина, она решает вместе со своим компаньоном-возлюбленным Лючиндо (немая роль) у него украсть

Саддумене не только в языке, в репликах и диалогах далек от меры и взвешенности, в которых его предшественник Сальви пытается идти вслед за Мольером. И в сценических лацци, которыми «Дон Табарано» изобилует так же, как и «Буржуа-дворянин», неаполитанский автор проявляет больше склонности к гротеску, чем вкуса к умеренности. Наглядный пример из первой части интермеццо — трюк с зеркалом, когда хозяин пытается рассмотреть себя, а слуга все никак не может обеспечить правильный угол. Эта сценка — эквивалент репетициям поклонов Ванезио: и там, и здесь обширное поле для комической пантомимы. Но все же образные черты выявлены совершенно по-разному. Ванезио может быть сколь угодно пластически карикатурен, но при этом эмоционально сдержан. Табарано же, напротив, бурлит эмоциями, дергает слугу, награждая его всевозможными солеными эпитетами.

Еще более различно применение обоими авторами приема переодевания. У Сальви он мотивирован сюжетной логикой и не имеет собственного комического смысла. Иное дело у Саддумене. То, что Дон Табарано и другие его домочадцы во главе с Корбо наряжаются турками, комично уже само по себе (вспомним о турецких сценах в мольеровском «Мещанине во дворянстве»). Прием переодевания использован в «Доне Табарано» в полном объеме, он стал основой целого ряда сцен: мнимые корсары со страшными «турецкими» угрозами и проклятиями настигают Шинтиллу вместе с Лючиндо; свирепый предводитель объявляет девушку своей рабой; в обмен на освобождение хитрая крестьянка предлагает пиратам показать дом местного дурака-богатея, у которого есть чем поживиться, и Табарано с ужа-

сом понимает, что речь идет о нем. Только это невообразимое вероломство и лишает окончательно Табарано самообладания, и он раскрывает свое инкогнито, грозя отвести неблагодарную на суд к подесте.

Как видно, Саддумене, так же как и Сальви, не проходит мимо опыта «серьезной» мольеровской комедиографии, но обращается с ней свободно и непринужденно. И хотя дух фарса импонирует неаполитанскому поэту явно больше, чем моральные сентенции, все же его персонажи — не просто давно знакомые типажи, чье поведение и чей облик варьируются от ситуации к ситуации. В известном смысле «единство характеров» в этой небольшой комедии выдержано даже более последовательно, чем в «Буржуа-дворянине», их поступки детерминированы логичнее и строже. При этом комической фантазии Саддумене достает на то, чтобы не следовать робко и несколько педантично по стопам Мольера, но легко и дерзко играть его приемами, вступать в диалог и даже пародировать и самого Мольера, и его итальянских последователей. Его либретто 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»⁵⁵. Проявляется это прежде всего в очевидном увеличении роли ансамблей: три дуэта и финальная сцена. Последняя решена в особом ключе — примирившись и решив пожениться, партнеры устраивают сельский бал, на котором друг за другом следуют менуэт, сельский танец, турецкий танец, и все венчает повторение менуэта. Кроме того, ария Табарано «А ну веселей, живо, живо» (*Star allegra, brava, brava*) из второй части также включает в себе ансамблевые элементы: во время арии Шинтилла пляшет и подпевает себе. Впрочем, и самый первый дуэт тоже не вполне обычен. Он напоминает скорее объединение двух сольных номеров, нежели настоящую музыкально оформленную сценку, какой и призван быть комический ансамбль. Речь идет о «На зеленом лужке» (*Sul verde praticello*) из первой части, который начинает Шинтилла, напевая о шаловливом ветерке, порхающем над полянкой с цветами и травкой, и продолжает Табарано, мечтая, как было бы прелестно, если бы он был этим ветерком, а она нежной травкой. Собственно, в этом номере Шинтилла

⁵⁵ Партитура опубликована в: Hasse J.A. *La contadina* // Hasse J.A. *Three intermezzi* (1728, 1729 and 1730). Ed. by G. Lazarevich. *Concentus musicus*, ix. Cologne, Laaber, 1992.

впервые появляется на сцене, и его идиллически-пасторальный тон (естественно, поданный с известной долей пародии) призван обрисовать ее лукавое сельское простодушие, но одновременно и нежные чувства к ней Табарано.

Два других ансамбля, напротив, типичны для музыкальных комедий. Оба построены на столкновении и противоборстве персонажей. Дуэт «Хотела б... о Боже... но вижу» (*Vorrei... o Dio... ma vedo*) в финале первой части членится на два раздела: в первом Шинтилла выманивает у Табарано колечко с рубином и часы, во втором — возмущенный тем, что ее аппетиты выросли до дома с садиком, он заявляет решительный протест; она же корит его за скупость. В музыкальном плане обе части противопоставлены друг другу в темповом отношении («умеренно» — «быстро») — это одно из наиболее ранних воплощений такой двухчастной структуры, приобретшей со временем (в особенности во второй половине века) самое широкое распространение не только в ансамблях, но и в ариях.

В первом разделе композитор чрезвычайно детально подчеркивает контраст интонаций — наигранно-вкрадчивый и лукавый у вымогательницы Шинтиллы и колеблющийся между наивной решительностью и столь же наивным удивлением у Табарано: он охвачен либо порывом щедрости, либо жалеет о тратах (Рис. 52а). Плавной мелодической линии Шинтиллы — с преобладанием мягких задержаний и «робких» скачков (на словах *troppo, troppo* — слишком, слишком) — противопоставлены размашистые, поданные на форте октавные ходы Табарано (*troppo* — согласен!). И сразу вслед за этим уже на *p* следует его же неуверенная фраза-вопрос: «Этот рубин, а?». Второй раздел, напротив, решен в едином характере. Партнеры осыпают друг друга взаимными упреками (Рис. 52б):

- Дорогая, ты слишком, слишком дорога!
- Дорогой, ты слишком, слишком скуп!
- Такие дела меня не устраивают! (вместе).

Теперь, в условиях быстрого темпа, нет места детальной нюансировке. Энергичные унисоны струнных сопровождают взаимные претензии, «сладкое» терцовое двухголосие в вокальной партии — своеобразный любовный дуэт «наизнанку». А для того чтобы ни у кого не возникало сомнений в пародийности этого «восторженного душевного единения», оркестр дополняет вокальное благозвучие выразительными комментариями: размашистыми жигобразными скачками скрипок и спотыкающимися, словно валяющимися с ног фигурками у басов.

Дуэт «Ну, смягчись же» (*Deh ti placa*) из второй части в чем-то повторяет ситуацию предыдущего: Шинтилла вновь просит Табарано — на этот раз о прощении, он же в досаде рекомендует ей попытаться разжалобить скалу. Дуэт весь построен на противопоставлении реплик (Рис. 53а). На этот раз контраст поддержан также и постоянным чередованием разных темпов — *Adagio* (реплики Шинтиллы) и *Allegro* (ответы Табарано). Как и в предыдущем дуэте, дело не ограничивается одним лишь антагонизмом: льстивое подлизывание преступницы («а») и гневная непреклонность уличителя («б»). В какой-то момент Табарано начинает терять самообладание, и в его партию вклинивается новая тема, окрашенная чувством беспокойной тревоги («с»). Эта тема — вариант свирепой фразы Табарано, прозвучавшей за мгновение до этого: «Я мужлан, мужлан, иди прочь!» (*Son villano, villano, va via* — Рис. 53б) — еще один пример двойственности образа, вибрирующего между напыщенной самоуверенностью и сомнениями.

Не только дуэты, но и арии решены в интермеццо в гораздо более свободной манере. В сольных номерах Шинтиллы речь идет не о мягкой (как в партии Ларинды), но о вполне полнокровной пародии. В особенности это касается первой из двух арий — «Жить больше нет желания» (*Più viver non voglo*). Шинтилла демонстрирует перед доверчивым Табарано полное разочарование в жизни и, растрогав его до слез, издевается над ним *a parte*. Резкие перемены состояний Хассе уместил в рамки традиционной для серьезной оперы формы *da capo*, более того — внутри ее основного раздела. Ария превратилась в живую, полную действия сценку: прием соответствовал коренным свойствам комической оперы и был тотчас подхвачен современниками и последователями Хассе.

В той же манере, хотя и с менее выраженным контрастом, выполнена и вторая ария «Вырви мне сердце, варвар» (*Strappami il core, o barbaro*): Шинтилла готова пожертвовать собой, но призывает мнимых корсаров пощадить ее возлюбленного. И в этой арии непосредственно сопоставляются два противоположных состояния: яростное возмущение и слезная мольба (Рис. 54). После энергичной главной темы («а») и остановки на паузе с ферматой сразу же дано изложение нового материала в более медленном темпе: сперва в виде краткой связки, а затем уже в форме полноценной новой темы («б»). Резкие тематические и темповые контрасты Хассе впоследствии применял и в серьезной опере, но первоначальный импульс к такому

новшеству был дан в интермеццо, так как характерность, разнообразие реакций, эмоциональная подвижность были необходимыми свойствами именно его поэтики.

Арии в партии Табарано также изобилуют оригинальными идеями. К примеру, удачной находкой можно считать уже то, что интермеццо открывается не речитативом, как обычно, а арией «В жизни, в манерах» (*Alla vita, al portamento*). По сути, ария здесь впервые берет на себя функцию интродукции — музыкального номера, ставшего впоследствии (чаще, в виде ансамбля, реже — арии) традиционной для музыкальной комедии. Трудно сказать, были ли у Хассе предшественники, у которых он заимствовал такой способ. Прообразом могли послужить неаполитанские музыкальные комедии — ведь Саддумене был признанным мастером этого жанра. Их было принято начинать канцоной фольклорно-бытового плана. Не исключено, что и создатели «Дона Табарано» решили последовать этой традиции, но с поправкой на вкусы аристократического Сан Бартоломео: Табарано поет не уличную песенку, а галантный менуэт. Симптоматично и то, что Хассе здесь не стал целиком воспроизводить стандартную для тех времен форму *da capo*, но ограничился только одним из ее разделов. То ли композитор мыслил этот номер не столько как вокальный, сколько как танцевальный — арку к завершающему вторую часть балету. То ли сыграло роль новое ощущение ритма, специфического для комической музыкальной драматургии: ведь впоследствии, в конце 1740-х и в 1750-е годы, в период бурного развития и расцвета оперы *buffa*, такая редукция монументальных, заимствованных из оперы *seria* вокальных форм распространится повсеместно. Так или иначе, но композитор нашел здесь очень перспективное решение.

Едва ли не самый яркий номер интермеццо — уже упомянутая ария Табарано «А ну веселей, живо, живо» (*Star allegra, brava, brava*), где мнимый предводитель корсаров обещает освободить Шинтилли, если она поможет ограбить богача Табарано. В арии сконцентрированы многие эффектные комедийные приемы. Двусмысленна и смешна сама ситуация: Табарано думал, что при помощи «корсарского» маскарада проучил плутовку, но вдруг сталкивается с ее гораздо более беззастенчивой уловкой. Переодевание дает повод для нелепых костюмов, «янычарских» манер и перековерканного «на турецкий лад» языка. При таком изобилии комедийных средств тем более важно, что музыка на их фоне не теряется (Рис. 55). Хассе удалось найти для номера острый и характеристичный интонационный строй и

весьма прихотливую композицию. Он отталкивается от типа «военных» арий, эффектно используя ударный ямбический ритм, квартовые и октавные скачки, напоминающие звуки труб и литавр. Элементарный характер мелодии, «туповатые» повторения мотивов придают ей ощутимый «янычарский колорит», еще усиленный примитивно-простецкими, словно наигранными деревенским музыкантом гаммообразными (в объеме квинты) пассажами скрипок. Лапидарная тема Табарано компактна, она проносится словно на едином дыхании, ее подхватывает в виде своеобразного припева легкая танцевальная фраза Шинтиллы, принужденной, по видимому, наполовину искренне, а наполовину под угрозой беспощадного турецкого кнута отплясывать перед хозяином. Так образуется ясная песенная структура «запев-припев» в рамках модулирующего из D-dur в A-dur периода. Однако в канцовую формулу вклинивается реплика a parte Табарано: «Похоже, ты сама хочешь нарваться на неприятности» (*Vuoi star fresca in verità*), которая странным, «экзотическим» образом модулирует в e-moll — тональность второй ступени. В итоге не только интонационный строй, но и композиционная структура приобретает очевидные комические черты.

Автором «Дона Табарано» долгое время ошибочно считали Перголези — даже включили в собрание сочинений знаменитого неаполитанского мастера, изданное в 1940-е годы в Италии. Ф. Каффарелли в предисловии к изданию оценивает интермеццо восторженно, видя в нем «чарующую грацию простоты и естественности, торжествующую в прекрасной и тончайшей форме». И хотя уже давно установлено, что Перголези не имеет к этому сочинению никакого отношения, все же слова издателя во многом справедливы. Ведь «Дон Табарано» вполне достоин стать в ряд лучших комических опер, оставленных нам в наследство XVIII веком.

2.5. «Служанка-госпожа» Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико — классическая вершина жанра

Едва ли найдется в истории оперы — по крайней мере оперы комической — другое произведение, которое в такой же степени, как «Служанка-госпожа» Перголези, не нуждалось бы в специальном представлении. Опера принадлежит к числу хрестоматийных, с юности знакомых каждому музыканту и эрудированному любителю. Может быть поэтому возникли многие недоразумения, появились малообос-

нованные суждения и оценки, высказываемые на ее счет. Слишком долго сочинение это существовало вне контекста, вне реального развития итальянской оперной культуры, в некоем искусственном мире, ограниченном избранными музыкальными шедеврами. Слишком долго оно было *единственным* известным в своем жанре. Наверное, естественно, что это произведение стало казаться исходной точкой, началом, яркой вспышкой, обозначившей рождение подлинно комического музыкального театра, а все остальное — его предысторией. «Служанку-госпожу» называли первой оперой буффа, образцом просветительского реализма, самой популярной музыкальной комедией XVIII века. В действительности в этом интермеццо гораздо заметнее черты итога, а не начала. Оно стоит ближе к концу блестящего развития жанра, и этот итоговый характер позволяет рассмотреть в нем новые грани.

«La serva padrona» впервые увидела свет рампы в 1733 году в неаполитанском театре Сан Бартоломео в антрактах оперы «Гордый пленник» (*Il prigionier superbo*). Это был внесезонный, официальный спектакль в честь дня рождения императрицы Елизаветы Кристины, жены австрийского императора Карла VI (28 августа). Правда, постановка была почти машинальной данью уважения некогда могучему северному суверену. Постаревший, втянутый в войну за польское наследство, Карл VI все более и более терял влияние на далекую южную провинцию. Меньше чем через год все в Неаполе радикально изменилось. Восемнадцатилетний инфант Дон Карлос, сын испанского короля Филиппа V и его второй жены Елизаветы Фарнезе, 15 мая 1734 года быстро занял город и воцарился в нем под именем Карла III, учредив или, точнее, восстановив некогда существовавшее независимое Королевство обеих Сицилий. С его приходом и в музыкальной жизни Неаполя многое изменилось. Так что в год появления «Служанки-госпожи» правление Габсбургов на юге Италии доживало последние месяцы.

Из титульного листа печатного либретто можно понять, что автором обоих текстов (и для серьезной, и для комической оперы) был Дженнаро Антонио Федерико (деят. 1726-1743)⁵⁶ — неаполитанский адвокат и драматург. Что касается «Гордого пленника», то в наше время он известен прежде всего из-за интермеццо, исполненного в его антрактах. Ф. Каффарелли, опираясь на отзывы современников

⁵⁶ Информация, помещенная на титуле либретто, дана неточно. Из нее не ясно, приписывается ли Федерико авторство обоих текстов или только интермеццо.

постановки, пишет в предисловии к изданию «Служанки-госпожи», что она была принята с жаром, если не сказать с исступлением: «Реакцию, граничащую с фанатизмом, вызвало исполнение Лаурой Монти арии «A Serpina penserete»; не меньшее количество аплодисментов сопровождало Дж. Коррадо в арии «Sempre in contrasti» и в аккомпанированном речитативе, предшествующем арии «Sono imbrogliato già», а завершение дуэта «Lo conosco a quegli occhetti» потонуло в криках неистового энтузиазма публики»⁵⁷. Такая реакция на музыку интермеццо кажется для слушателей XVIII века неожиданной. Правда, до некоторой степени ее можно было прогнозировать. Авторов уже хорошо знали в Неаполе. Менее чем за год до «Служанки-госпожи» в театре Фьорентини была показана их *commedia per musica* «Влюбленный брат», столь же восторженно принятая публикой.

«Служанка-госпожа» была первым и единственным либретто для интермеццо, сочиненным Федерико. Кажется, что сам автор не испытывал особого интереса к этому жанру и написал одну из лучших своих пьес по необходимости — как составную часть официального заказа. Во всяком случае, никакого стремления создать совершенно оригинальный шедевр не ощущается. Федерико воспользовался сюжетом одноименной литературной комедии Пьера Якопо Нелли, поставленной в Неаполе годом ранее, и использовал также некоторые мотивы, уже опробованные его старшими коллегами — Саддумене, Сальви и другими⁵⁸. Но в воплощении этого замысла он конечно же не стал целиком следовать сложившимся стереотипам, а выдержал собственную эстетическую линию, в которой, по словам историка Наполи Синьорелли, доминировало особое выражение — «всегда правдивое, всегда грациозное, всегда естественное и без каких-либо следов балагана (*non mai pulcinellesca*)»⁵⁹.

Сюжет «Служанки-госпожи» крайне прост и не нуждается в долгих объяснениях. Между престарелым состоятельным горожанином Уберто и молодой привлекательной служанкой Серпиной уже давно идет настоящая домашняя война. Серпина добивается, чтобы господин женился на ней, и тогда она сама превратилась бы в госпожу. Уберто же всячески сопротивляется — то ли в принципе не желая

⁵⁷ См. предисловие к изданию *La serva padrona*. In: Pergolesi G.B. *Opera omnia*, v. 11. Roma, 1941.

⁵⁸ На это указывают Каффарелли — см. предисловие к *La serva padrona* в собр. соч. Перголези, *op.cit.*, а также Strohm R. *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. *Op.cit.*, S. 131.

⁵⁹ Napoli Signorelli P. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*. Napoli, 1786. P. 551.

связывать себя женитьбой, то ли опасаясь волевого и предприимчивого характера служанки. В первой части интермеццо все ее атаки заканчиваются ничем. Раздосадованная, Серпина предпринимает новый маневр и выдает слугу Веспоне (немая роль), наряженного грубым и бесцеремонным воякой, за своего жениха. Уберто ощущает, что посредством шантажа его опутывают по рукам и ногам, но не может расстаться со своей Серпиной и соглашается на брак. Так женское лукавство торжествует победу.

Р. Штром прав, подчеркивая, что в сюжете интермеццо нет ничего такого, чего не было бы уже у предшественников Федерико⁶⁰. Стремление молодой служанки сменить свой социальный статус путем замужества с закоренелым холостяком или вдовцом — старый, уходящий корнями в комедию dell'arte сюжетный мотив. Он был одним из самых привычных в интермеццо: вспомним хотя бы того же париятиевского «Пимпиноне». «Говорящие» имена — Уберто (изобильный, плодородный) и Серпина (змея) — столь же привычная традиция: в этой же компании и Серпилла, и Веспетта (маленькая оса), и Шинтилла (искра). Кстати, имя Веспоне может быть прямой аллюзией на либретто предшественника, только у Федерико — не «маленькая Оса», но «большой Осище». Немые персонажи также встречались ранее, из самых близких и похожих на Веспоне — Корбо (ит. ворон) из саддуменевского «Дона Табарано». Федерико довольно строг к элементам буффонады: ни один из главных персонажей не «опускается» до переодевания. Лишь Веспоне обряжен во второй части военным и выступает под живописным «говорящим» именем — капитан Темпеста (т.е. ураган, буря). Впрочем, в ранних венецианских интермеццо с переодеваниями, потасовками и другими лацци обходились еще строже. Всего этого вообще нет в «Пимпиноне», здесь же хоть и немой персонаж, но все же переодевается, да и Серпина в первой части одаривает его затрещиной, словно Дзанни. Так что строгость Федерико относительна.

Композиционно интермеццо выстроено чрезвычайно логично и стройно. В каждой из двух частей обоим персонажам предоставлено по одному сольному номеру, после чего следует дуэт — в первой части разногласия, во второй — согласия. Помимо этого интермеццо начинается сольным ариозо Уберто — его, как и арию в «Доне Табарано», можно считать прообразом интродукции. Комический

⁶⁰ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op.cit. S. 131.

жанр требовал активного ритма, быстрой экспозиции и введения слушателей в курс событий. Экономия времени — принцип, особенно важный для построения комического действия, и Федерико умело им воспользовался. Он нашел даже более эффективное решение, чем у Саддумене. Менуэт, который пританцовывает, щеголяя своей франтоватой одеждой, Табарано, — это не более чем штрих в его характеристике. Федерико же выводит на сцену кипящего от гнева Уберто, которому вот уже три часа служанка не приносит утренний шоколад. Мы попадаем в самый центр конфликта. Характеристика Уберто и завязка действия совмещены прямо в начальном номере — прием, указывающий на далекое будущее, едва ли не на драматические завязки Моцартовых «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана».

Поражает композиционная свобода, с которой Перголези воплотил в музыке этот краткий текст⁶¹. Отвлекаясь от каких бы то ни было принятых норм и условностей, он попросту изложил его трижды, всякий раз обновляя музыкальный материал. Получились три примерно равные по объему музыкальные строфы, дающие разные градации одного настроения — безумного, почти маниакального раздражения. Вообще троичность можно считать в этом ариозо специальным приемом, его «магической» сутью, заданной текстом. Уберто декларирует: «Ждать, когда не приходят, лежать в постели и не спать, получать услуги и не испытывать удовольствия — вот три вещи, способные свести в могилу!» Раз названная, цифра три, словно проклятие, берет в оковы распаленный мозг Уберто и неотвязно заставляет почти все музыкальные фразы и другие построения пропевать трижды. Трехзвенная восходящая секвенция (по секундам) открывает первую музыкальную строфу, подобная ей трехзвенная, но уже нисходящая (по терциям) начинает вторую и, наконец, — троекратное повторение — третью. По три раза проводится и большинство других мелких фраз и мотивов. Эта строгая периодическая заикленность — меткий и точный штрих, обнаруживающий в Перголези качества внимательного психолога, его зоркую наблюдательность.

При всей свободе построения, в ариозо все же действуют крепкие связи, заметные при анализе тематической организации. Оркестровый ритурнель (R) в нача-

⁶¹ К сожалению, в Собрании сочинений Перголези, вышедшем под редакцией Ф. Каффарелли, изданы только клавирные переложения, к тому же с массой недокументированных дополнений и весьма далекие от сегодняшних стандартов текстологической тщательности. В анализе мы опираемся на рукописную копию XVIII века из фондов Неаполитанской консерватории: I-Nc 30.4.20.

ле и конце на одинаковом музыкальном материале образует большую арку, усиленную еще и тем, что тот же тематизм лежит в основе второй строфы. В результате возникает подобие рондальной композиции, соотносящейся с общей структурой следующим образом:

R	A	B	C	R	структура
A	b	a'	c	a	тем. план

Помимо этого, небольшая фраза на слова «свести в могилу» (*a morire*) — оформленная сперва в виде прерванного (хроматического и жесткого), а затем полного каданса⁶² и на фоне грубого, тяжеловесного оркестрового аккомпанемента — звучит одинаково в конце первой и третьей строфы, создавая дополнительную «рифму»⁶³.


Повторы отдельных фраз и небольших мотивов, заявленные уже в первом номере, могут считаться одним из основных стилистических признаков, характерных для Перголези в этом интермеццо. Они хорошо подчеркивают расчлененность, дробность музыкального изложения — качества, справедливо считающиеся типичными для комических музыкальных идиом. Но у Перголези они приобретают еще и некоторые особые свойства. Это не просто обычная периодичность, способная либо убаюкивать или завораживать своим постоянством, либо смешить назойливостью. Перголезиевские повторения несут в себе неимоверный динамический заряд, обладают поразительной витальной силой, они способствуют не распылению, а, напротив, быстро нарастающему накоплению энергии. Во многом это определяется характером музыкальных мотивов и фраз, их невероятной интонационной яркостью.

Классический, можно даже сказать, программный номер, демонстрирующий это свойство, — знаменитая ария Уберто «*Sempre in contrasti*» (Рис. 56). Она вся построена на прихотливом чередовании повторов и смен нескольких выразительных мотивов. «С тобой — всегда одни крайности: то тут — то там, то вверх — то вниз, то «да» — то «нет», но с меня довольно, довольно, когда-то же это может кончиться?!» — в сердцах восклицает доведенный до предела хозяин. Уже первый

⁶² Таким образом, фраза звучит не три, а два раза – исключение, подчеркивающее важность мысли.

⁶³ Р. Штром полагает, что завершение второй строфы на доминанте можно считать признаком, свидетельствующим о том, что ария мыслилась автором в традиционной форме, которую у нас принято называть старинной двухчастной. Действительно, тональное движение T – D – T можно рассматривать как рудимент двухчастности, но в целом такой трактовке противоречит обилие разнохарактерного тематизма, совершенно нетипичное для подобных форм.

мотив (*sempre in contrasti*) — легкая подпрыгивающая пробежка вниз по звукам трезвучия и скачок на большую сексту вверх — дает хороший заряд энергии. Поддержанная неточной имитацией басов (но со скачком вниз!), эта энергия еще усиливается — не только из-за разного направления скачков, что именно и изображает эти *contrasti*, но и из-за ритмической пульсации восьмыми, которая постоянно «перескакивает» от голоса к оркестру и ни на мгновение не прекращается. Так имитационность (интонационно не всегда точная, но всегда точная ритмически) создает в этой арии особый эффект — эффект подчеркнутой, почти принудительной концентрации напряжения.

При всей яркости первого мотива, второй несет в себе, пожалуй, не меньше остроты — по крайней мере, в нем наглядно выражен еще один важный прием, используемый Перголези для нагнетания энергии. Чтобы почувствовать его силу, стоит (в целях эксперимента) произвести лишь незначительную модификацию, заменив начальное нисходящее движение на восходящее: . С исчезновением легкого агогического акцента на первой, самой высокой ноте мотива исчезает и его острота, связанная с тем, что этот акцент приходится на метрически слабое время, т.е. идет «поперек» естественной пульсации. Характерно, что как раз такие мотивы — мотивы с намеренным «агогическим перекосом» — Перголези повторяет по несколько раз (например, на слова «finir si ridò», «ma che ti pare, ah?»). Именно они создают особое, возбужденное и нервное настроение, как если бы это были синкопированные ритмические фигуры. Другие же мотивы — без острых агогических акцентов — если и повторяются, то чаще всего в виде восходящей секвенции, с тем чтобы любой повтор так или иначе способствовал эмоциональному нагнетанию.

Принято сравнивать музыкальную пластику мотивов Перголези с выразительностью актерских жестов. Это сравнение справедливо, но требует некоторых дополнений. Сама по себе жестикуляция может наглядно отображать довольно широкий спектр эмоциональных состояний. Что же касается большинства ярких и пластичных перголезиевских мотивов в этом интермеццо, то их характер тяготеет к одной области — области возбужденных эмоций. Поэтому если уж уподоблять их жестикуляции, то речь должна идти о пластике экспансивной, до предела насыщенной душевной пассионарностью.

Ария Уберто «Я совсем запутался» (*Son imbrogliato io già*) из второй части во многом движется в русле, заданном первой арией, но все же не достигает ее выразительной силы. Впрочем, изобретательная игра с музыкальным материалом здесь также по-своему интересна и содержит даже больше комических деталей. Увлеченный воплощением стихийного самовыражения характера, Перголези в «*Sempre in contrasti*» мало отвлекался на мелочи — из действительно смешных назовем лишь скачки на квинту вверх и вниз в объеме дуодецимы в начале второго раздела, синхронные со словами «то вверх — то вниз, то здесь — то там». Здесь же его занимают звукоизобразительность и пародия. Начало мелодии — это модификация первого мотива из прежней арии: та же пробежка восьмыми вниз по звукам трезвучия, тот же секстовый скачок (Рис. 57а). Но в мотиве появляются дополнительные «переплетающиеся» ходы, явно иллюстрирующие первую фразу текста. Следующая фаза, выполненная на более напевном, кантиленном материале, обрисовывает душевные колебания Уберто, не способного никак понять, что трогает его сердце — жалость к Серпине или все же любовь. Элемент пародии явственно проступает в побочной партии, отделенной глубокой цезурой (Рис. 57б). В рассказе о внутреннем голосе, который постоянно твердит: «Уберто, подумай о себе!» — словно изображаются потусторонние видения, вестники или оракулы старинной венецианской оперы. Комедийный смысл этого фрагмента далеко не исчерпывается музыкальным пародированием. Текст арии заключает в себе гораздо более глубокие и интеллектуальные ассоциации. Образованный слушатель XVIII века хорошо знал то знаменитое место из платоновского «Федра», где Сократ упоминает о своем «демоне», о внутреннем голосе, предостерегающем его от тех или иных поступков⁶⁴. Поэтому упоминание Уберто о его собственном внутреннем голосе воспринималось особенно комично: оно уподобляло обыкновенного обывателя прославленному в веках греческому философу.

Хотя активный персонаж, ведущий действие, не Уберто, а Серпина, музыкальный язык ее номеров заключает в себе меньше новаторства. Правда, и здесь авторы не ищут торных путей и вместо того, чтобы пародировать какой-либо из ариозных типов серьезной оперы — испытанный комический прием, — целиком сосредоточены на воплощении характера. Обе арии Серпины написаны в так

⁶⁴ См.: Платон. Собр. соч. в 4-х т. Т. 2. М., 1993. С. 150.

называемой «полухарактерной» манере, более специфичной для комического жанра, чем оперы seria. Персонажи интермеццо — не герои серьезных опер, они далеки от благородного неистовства и захватывающей аффектации. Но, уступая в силе чувств, они более склонны к эмоциональной подвижности, гибкой смене различных состояний, что и составляет суть полухарактерных арий. Как составная часть или отдельный фрагмент в них могут встречаться пародийные моменты, но в целом они совершенно самостоятельны и не нацелены на пародию.

Первая ария Серпины «Упрямец, мой упрямец» (*Stizzoso mio stizzoso*), где она фактически приказывает хозяину утихомириться и вести себя смирно, — более подвижная, игровая и однородная по музыкальному языку. Вторая же — «Будете вспоминать Серпину» (*A Serpina penserete*), та самая, что так пришлась по вкусу публике при первом исполнении, — более разнохарактерна. Серпина, шантажируя Уберто своим мнимым замужеством, внушает ему мысль о том, как он будет без нее скучать и сокрушаться. Кроме лирической напевности, слегка подернутой легкой меланхолией, здесь находится место и пародии — когда Серпина изображает будущие вздохи сожаления Уберто и даже его причитания (на слова «*ah! roverina*» и «*sara, sara*»). Но и этим дело не ограничивается. В новом разделе в быстром темпе Серпина радостно констатирует *a parte*, что упрямец, кажется, начинает потихоньку оттаивать. Этот прием — совмещение в рамках одной из частей *da capo* разделов в разном темпе — Перголези, безусловно, заимствовал из интермеццо Хассе. Правда, старший коллега в своих ариях ориентировался прежде всего на пародийное воспроизведение какого-либо из стандартных типов арий и, следовательно, действовал прямолинейнее. Перголези же еще до появления быстрого раздела успел воплотить разные градации настроений, так что его ария выглядит богаче и утонченнее.

Ансамблевые номера неравноценны в своем значении. Впрочем, это легко объяснить различием их функций. Последний дуэт «Ты будешь доволен» (*Contento tu sarei*) призван отобразить любовную идиллию, в то время как дуэт из первой части рисует картину самых решительных атак предприимчивой служанки на сердце ее хозяина. Конечно, фабула этого дуэта значительно напряженнее и интереснее, нежели у другого. Видимо, поэтому судьба заключительного дуэта сложилась не слишком счастливо — при любой возможности его замещали каким-нибудь более




живым номером. Подходящая замена возникла с появлением перголезиевского «Фламинио», где в третьем акте пара слуг поет дуэт «Из-за тебя в моем сердце» (*Per te ho io nel core*) о любви, стучащей в сердцах словно молоточки. Юмористическая звукоизобразительность больше пришлась по сердцу публике, поэтому в подавляющем большинстве постановок уже в XVIII веке использовался этот номер.

Что касается дуэта «Узнаю я в этих глазках» (*Lo conosco a quelli occhetti*), то он, напротив, сразу захватил слушателей своей динамикой и эмоциональным разнообразием. По прошествии времени сила его воздействия несколько не уменьшилась. Ж.-Ж. Руссо считал, что «без колебаний можно цитировать этот дуэт как модель прекрасного пения и единства мелодии, гармонии, отличающейся простотой, блеском и чистотой линий, диалоговых интонаций и истинного хорошего вкуса»⁶⁵. И еще совсем недавно Р. Штротм утверждал, что этот дуэт стоит того, чтобы внимательно рассматривать его нота за нотой⁶⁶. Поэтому стоит обратить внимание на принципиальные моменты. Едва ли в ансамблевой музыке до Перголези найдется столь развернутый номер — он длится целых 115 тактов. При этом не возникает никакого ощущения громоздкости. Динамика его столь продумана и столь естественна, что, кажется, он проносится на едином дыхании. Парадоксальным образом эта динамика сочетается с большим тематическим разнообразием, обилием разнохарактерных мелодий. Теоретически подобная избыточная экспозиционность — статическая по самой своей природе — должна была бы противоречить динамике, но в реальности этого не происходит. Секреты преодоления подобных противоречий обычно обнаруживают в более поздние времена, у Моцарта и объясняют их гениальным чувством формы. В дуэте Перголези мы сталкиваемся со столь же виртуозным владением этим мастерством.

Уже ригурнель, несмотря на свою краткость, демонстрирует тематическое изобилие (Рис. 58а). Он строится из четырех фраз, причем каждая легко членится на рельефные мотивы. Но уже здесь заметны внутренние связи: если фразы «а» и «с» полностью различаются, то фраза «d» — вариант фразы «b». Первая и третья появляются на начальных и завершающих этапах формы, вторая и четвертая активно участвуют в развитии. Особенно выделяется последняя из фраз, содержащая

⁶⁵ Rousseau J.J. Dictionnaire de Musique, Duo. Paris, 1767.

⁶⁶ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op.cit. S. 138.

острый и способный к разнообразным модификациям мотив . Его упрощенная форма ( иногда ) буквально пронизывает все изложение в аккомпанементе. Так обеспечиваются динамика и единство.

Тайна другого, гораздо более изощренного приема заключается в тонком ощущении и использовании сгущений и разрежений напряженности в различных участках формы. И если вслед за интенсивным развитием и завершением какой-либо фазы возникает временная естественная разрядка, ее легко и удобно использовать для нового, пускай и несколько неожиданного экспонирования. К примеру, Перголези весьма изобретательно построил экспозицию главной темы: он дал ее изложение сперва у Серпины (в основной тональности), а затем у Уберто (в тональности доминанты) — наподобие экспозиции фуги. Но сама тема содержит в себе модуляцию в сторону доминанты, в итоге к концу мы оказываемся слишком далеко — в тональности двойной доминанты. И хотя раздел завершен, прозвучали необходимые кадансы — слуховая инерция требует отступить на шаг назад, к доминанте. Необходима связка, и в эти два такта вклинивается новая, промежуточная темка (Рис. 58б). Следующая затем побочная партия естественно экспонирует новый музыкальный материал (см. скобку, отмеченную литерой «b»), но появляется и новая «кадансовая» тема (Рис. 58в). Казалось бы, достигнута граница, но есть возможность для повторного кадансирования, дополнительного утверждения новой тональности — почему, однако, не провести и его на новом тематизме? И Перголези дает реплику *a parte* Уберто (Рис. 58г), весьма напоминающую сходные реплики Табарано из интермеццо Хассе, также не способного противостоять женскому кокетству (ср. с Рис. 53а). И еще одна мелодия, тоже заставляющая вспомнить о блестящей хассевской комедии, появляется во втором разделе старинной сонаты (Рис. 58д). Как видно, Уберто уже впал в протрацию и в смятении затянул какой-то куплет — совершенно в духе напева Шинтилле из «*Star allegro*» (ср. с Рис. 55), только более меланхоличный. В итоге форма до предела переполнена все новыми и новыми идеями, от которых у слушателя, как у Уберто, голова идет кругом.

Чтобы оценить, как воспринимали интермеццо слушатели XVIII века, приведем небольшой отзыв. Де Бросс, путешествуя в 1739 году по Италии, слушал в Болонье «Служанку-госпожу», вероятнее всего, в исполнении баса-буффо Доменико Крикки и сопрано Анны Каstellли. «Итальянские мелодии, — писал он, — настоль-

ко обворожительны, что все ваши желания замолкают, как только вы их услышите. И особенно захватывает, как Арлекин с Коломбиной играют фарс в антрактах с невероятным комизмом и естественностью. Это нельзя сравнить ни с чем. Как говорят, можно обхохотаться до смерти — и это совершенно точно, так как я воистину чуть было не умер от смеха. Настолько сильно схватила меня боль в моей взболтанной диафрагме, что даже помешала мне в полной мере насладиться небесной музыкой этого фарса. Музыка была Перголези. Я тут же, прямо с дирижерского пюпитра купил партитуру и хочу взять ее с собой во Францию»⁶⁷.

2.7. Поздние интермеццо и упадок жанра

Помимо «Служанки-госпожи» Перголези принадлежит еще одно сочинение в жанре интермеццо — «Ливьетта и Траколло» (25 октября 1734 года, в антрактах его оперы *seria* «Адриан в Сирии», театр Сан Бартоломео). Заказ на новую героическую оперу поступил Перголези от импресарио Сальвадоре Нотарниколы, назначенного уже новым правителем Карлом III Бурбоном. Опера должна была отметить день рождения матери Карла испанской королевы Елизаветы. И вновь, как в случае с «Гордым пленником», перголезиевскому «Адриану» сопутствовал не слишком теплый прием. Что же касается интермеццо, то ему была уготована более длительная жизнь.

В наши дни «Траколло» гораздо менее известен, чем «La Serva padrona», хотя в свое время они были вполне сопоставимы по популярности. Дело в своеобразном эстетическом пуризме, что распространился и завладел умами ценителей оперы в XIX веке. Отзвуки такого отношения можно найти еще в книгах тридцатилетней давности. «Этот нелепый сюжет, — пишет Т.С. Крунтяева, — остается на совести автора... Сейчас трудно сказать, что заставило Перголези обратиться к такому сюжету»⁶⁸. Критика адресована Томмазо Мариани (деят. 1727-1739). Летом того же 1734 года на сцене Сан Бартоломео была поставлена опера на его первое серьезное либретто «Замок Атланта» (*Il castello d'Atlante*, муз. Л. Лео), но оно так и осталось единственным сочинением Мариани в опере *seria*. Главной стихией либреттиста стала комическая опера, и здесь он представлял совершенно

⁶⁷ [De Brosses Charles]. Des Präsidenten De Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon, 1739-1740. [aus Bologna, 18. Sept. 1739]. *Op.cit.* S. 200-201.

⁶⁸ Крунтяева Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века. Указ.соч. С. 50-51.

особое направление. Если Федерико можно считать самым утонченным, рафинированным и «цивилизованным» из неаполитанских комедийных авторов 1730-1740 годов, то Мариани был его полным антиподом. История сохранила о нем очень мало сведений. Известно лишь, что в Неаполь он попал, вероятнее всего, в студенческие годы, происходил из Рима, где был связан с труппами комедии dell'arte, писал сценарии, а возможно, и играл на сцене⁶⁹. Следы импровизированной комедии видны в его либретто. Возможно, он также чутко реагировал на очередную волну неаполитанской моды на театр масок и кукол, пик которой, по мнению Б. Кроче, как раз пришелся на 1720-е – 1730-е годы.⁷⁰

Сюжет «Ливьетты и Траколло» — цепь нескольких традиционных лацци. Желая отомстить Траколло за то, что он обокрал ее брата, Ливьетта с подружкой Фульвией (немая роль), хотят поймать его, используя в качестве приманки фальшивые драгоценности. Интрига первой части целиком строится на приеме переодевания. Ливьетта в костюме французского юноши-крестьянина получает возможность комически изображать чужестранные манеры и речь, а выряженный беременной полячкой вор Траколло со своим подручным Фачендой (маскируется под нищего старика) и вовсе выступают в карикатурно-гротесковом ключе. Траколло дает Фаченде урок воровского мастерства над спящими (притворно) девушками, — один из классических лацци; комический диалог Траколло и Ливьетты на безумной смеси языков — другой; угроза поколотить вора палками — еще один; комический обыск, когда мнимая полячка заявляет, что ее не могут касаться руки грубых крестьян, поскольку она девица (правда, еще мгновение назад беременная) — снова повод для комического трюка; сбрасывание накидки, под которой Траколло предстает с ног до головы вооруженным воровскими инструментами, его фальшивые мольбы, посулы жениться, его обращение к богам преисподней, детальное изображение, как его будут вешать, — все это самый что ни на есть традиционный арсенал импровизированной комедии.

Давно известно, что между двумя противоположными методами комического обобщения — говоря условно, традиционно-фарсовым и литературно-гумани-

⁶⁹ Первой известной сегодня музыкальной комедией Т. Мариани был «Пульчинелла, маркиз Джирапетры», поставленный в Риме в театре де Гранари на карнавале 1727 г.

⁷⁰ Б. Кроче отмечает большую активность трупп комедии дель арте в Неаполе в первую половину века. В 1720 году открылся даже театр Сан Карлино, где ставились только импровизированные комедии. См.: Croce B. I teatri di Napoli... Op.cit. P. 166-170.

стическим — действует определенная отрицательная зависимость. Чем больше в образе буффонной карикатуры, тем дальше он от цивилизованного «комического характера», выстроенного из тщательно взвешенного сочетания интересов, мотивировок и отношений с другими персонажами и обстоятельствами действия. В «Служанке-госпоже» Перголези показал себя совершенно выдающимся мастером в умении следовать тонким и разнообразным душевным движениям «высоких» комедийных характеров и воплощать их с небывалой убедительностью и динамикой. Но для сюжета, подобного «Ливьетте и Траколло», все мастерство такого рода можно считать излишним. Комизм возникает здесь не из столкновения противоположных интересов разных героев или в душе одного из них — все персонажи действуют под личинами.

Первым следствием такой совершенно новой для Перголези поэтики становится изменение веса ансамблей⁷¹. Прежде всего это сказалось на дуэте разногласия, замыкающем первую часть интермеццо: Ливьетта тащит вора в суд, а тот всячески сопротивляется и взывает к ее милосердию. Ансамбль динамичен и полон колоритных деталей. Особенно комичны «душераздирающие» мольбы Траколло и сухие, по-судейски односложные ответы Ливьетты. И все же этот номер не столько развивает действие, не столько нагнетает напряжение, как это было в «Служанке-госпоже», сколько подводит черту под событиями первой части. Так же как и второй дуэт согласия, выдержанный в характере стремительной тарантеллы, — итог всего интермеццо. Музыка обоих ансамблей полна красот, но их драматическое значение явно снижается.

В сольных номерах главный комический прием — пародия. Партия Траколло практически ею и исчерпывается. Мошеннику постоянно приходится прибегать к сильнодействующим средствам, чтобы вызывать сочувствие окружающих. Как и в ранних интермеццо, пародию обеспечивает в первую очередь сценический контекст. Один из ярких фрагментов такого рода — аккомпанированный речитатив «Бедный, к кому я обращусь» (*Misero, a chi mi volgerò* - Рис. 59). Пытаясь выиграть время и заговаривая зубы своим преследователям, Траколло обращается к духам преисподней — Плутону, Прозерпине, гидрам, церберам и проч., а также к стихиям и космическим явлениям — от «бурных бурь» (букв. *tempestose tempeste*) до комет

⁷¹ Анализ на основе рукописной партитуры из библиотеки Неаполитанской консерватории: I-Nc 32.2.9

с пальмообразными хвостами, полных и ущербных лун и т.д. «Космический» масштаб имеет также его ария в начале второй части интермеццо. На этот раз Траколло изображает заезжего астролога, рисуя картину вселенской грозы.

Но далеко не во всех номерах господствует ситуативное пародирование. Иногда Перголези достигает этого эффекта прямо в музыке. Один из примеров — первая ария Траколло, где он просит подать милостыню бедной полячке (Рис. 60). Комический эффект создает нарушение типичного для чувствительной сицилианы плавного ритма $\theta \ \varepsilon$ (см. басовую партию) на обратный $\varepsilon \ \theta$, что невольно создает ощущение прихрамывания. Широкий скачок к краткой тридцать второй ноте и последующий спуск (с обратнопунктирным ритмом) добавляют карикатурности: он звучит преувеличенно жалобно, даже плаксиво. Наконец, трижды повторенная фраза-возглас (из них два раза с призывом — «люди добрые») хорошо передает назойливую, наигранную интонацию, свойственную попрошайкам. Много чисто музыкальных комических идиом и в арии Траколло над телом «умершей» Ливьетты. В ней пародируются сцены помешательства, и Перголези берет за основу тематически-контрастную форму (как в интермеццо Хассе, см. с. 149), насыщая ее совершенно невообразимой жанрово-интонационной смесью — от патетического *parlante* до жизнерадостно-экзальтированного менуэта. В состоянии аффекта Траколло, видимо, представляет себя пляшущим на травке во Франции (как сказано в тексте). К тематическим контрастам добавляется экстравагантный тональный план: C – F – a – g – G.

Центральный номер в партии Траколло — ария «Вот он, бедняга Траколло» (*Ecco il rovero Tracollo*). В ней предсказана участь, неминуемая для всякого вора, — окончить жизнь на виселице. Тут становится ясен и смысл его «говорящего» имени. Ведь *tracollare* по-итальянски означает болтаться на веревке, и Траколло так прямо и поет, что он уже близок к моменту, когда его вздернут (*son vicino a tracollar*). В музыке есть пародийные моменты: в первую очередь патетический начальный возглас, для пущей значительности подчеркнутый канонической имитацией в басу (Рис. 61a). Но пародия важна здесь не сама по себе, а как возможность контраста этого высокого стиля с последующими звукоизобразительными комментариями. Уже вторая фраза, в которой речь заходит о вьющейся вокруг шеи веревке, поется на фоне зловещих, по-змеиному петляющих фигураций скрипок, а на

слово «задохаться» (*suffogare*) приходится придыхания, прерываемые паузами. Третья фраза иллюстрирует всхлипывания (*singhiozzo*) и исход души из горла (*gargarozzo*). Эта пара слов — типичная рифма — тоже может быть пародией (даже двойной — поэтической и музыкальной) на сходное место из интермеццо «Ларинда и Ванезио» (см. выше, с. 150). Нагнетание жутких звукоизобразительных деталей пародийной риторики продолжается и в средней части арии (Рис. 61б): «с головы до ног» передано мощным движением голоса на две октавы сверху вниз, «коченею» — застывшим, полным страха хроматическим ходом, а «дрожу» — энергичными тремоло скрипок.

Но, конечно, самая знаменитая в «Траколло» — ария Ливьетты из второй части. Когда в мнимом астрологе Ливьетта узнает Траколло, пройдоха утверждает, что он — лишь тень усопшего. Стремясь вывести плута на чистую воду, девушка «умирает» от огорчения прямо на его глазах, и ее ария — последнее «прости» незадачливому мошеннику, в которого она, как оказывается, втайне была влюблена. Вся эта ситуация — еще один повод для пародийной сценки. Но ария Ливьетты производит столь ошеломляющее впечатление своей абсолютной, идеальной чистотой, щемящей грустью, гармоничной ясностью и тонкой, трепетной прелестью, что не возникает и мысли о пародии (Рис. 62). Появление этой арии в интермеццо столь откровенного карикатурно-буффонного стиля может показаться не вполне уместным. Однако, внимательно всматриваясь в сконструированный Мариани сюжет, обнаруживаешь, что такого рода переключения из мира преувеличенного комического гротеска в мир, не чуждый искренним и идеальным душевным порывам, нисколько не противоречит идее либреттиста и даже в определенной степени запрограммирован. Достаточно указать на некоторые реакции персонажей во второй части интермеццо, на их отдельные реплики. Так, наблюдая за упавшей без чувств Ливьеттой, Траколло колеблется: «Верить или не верить? Приблизиться или держаться подальше? ... Хитра она, слишком хитра. Это верно, с одной стороны, а с другой — я тронут...». Или, когда, поняв, что его снова одурачили, Траколло окончательно решает предать себя в руки правосудия, оставляя Ливьетте в наследство спрятанный клад (в придачу к своему сердцу), и девушка признается: «Во мне смешались вместе смех и жалость...» Так в этом едва ли не наиболее

фарсовом, «площадном» интермеццо XVIII века возникает естественный повод к появлению одной из самых лиричных арий Перголези.

Популярность «Ливьетты и Траколло» очень скоро преодолела пределы Неаполя. Уже в 1737 году оно было исполнено в Лиссабоне, в 1739 году в Милане (как «Вор — притворный сумасшедший» — «Il ladro finto pazzo»), в 1744-м в Венеции (под названием «Хитрая крестьянка» — «La contadina astuta»), в 1746-м в Болонье, в 1747-м в Вене, в 1748-м в Риме (как «Мнимая полячка» — «La finta polacca»), в 1749-м в Копенгагене, в 1750-м снова в Венеции (как «Вор, исправленный любовью» — «Il ladro convertito per amore»), в 1753-м в Париже в период знаменитой «войны буфонов» (как «Траколло невежда-медик» — «Tracollo medico ignorante»). Гольдони дважды перерабатывал текст Мариани — в «Притворного сумасшедшего» («Il finto pazzo», Венеция, 1741) и в «Любовь превращает в слепца» («Amor fa l'uomo cieco» — Генуя, 1742) — его либретто шло с музыкой Пьетро Кьярини (ок. 1717- ок. 1765) и Газтано Латиллы (1711-1788). В действительности постановок было значительно больше. Певцы предпринимали те или иные изменения, так что со временем интермеццо, по мнению исследовательницы Г. Лазаревич⁷², превратилось в род пастиччо — судьба многих популярных сочинений XVIII века.

Примером еще одного такого пастиччо, возникшего из чрезмерной популярности, может служить интермеццо «Цыганка», дошедшее до нас в парижском варианте 1753 года. Его музыка приписывается Ринальдо да Капуа (ок.1710-ок.1780), во всяком случае, имя этого римского композитора⁷³ указано на изданной тогда же в Париже партитуре⁷⁴. Тем не менее точных сведений о принадлежности ему всей музыки этого интермеццо нет. Не найдено ни одного более раннего итальянского либретто этой оперы. К. Галлико, сопоставив все имеющиеся на сегодняшний день источники, установил, что четыре арии, аккомпанированный речитатив и ансамбли в конце двух частей, текстуально совпадают с другим интермеццо — «Кавалер Миньятта». Оно было поставлено в Риме в театре Капраника в 1751 году, автором

⁷² См. ее статью о «Ливьетте и Траколло» в *Pipers Enzyklopädie*.

⁷³ Ринальдо был родом из небольшого городка Капуи припл. 30 км севернее Неаполя.

⁷⁴ *La Bohémienne. Intermède en deux actes del Signor Rinaldo da Capua représenté par l'Académie Royale de Musique en Juin 1753... Gravé par Le S^r. Hues Imprimé par Montoulay.*

музыки значится Р. да Капуа⁷⁵. Еще один номер музыкально восходит к другой, серьезной опере Ринальдо — к «Вологезу» (либр. А. Дзено, более известное как «Луций Вер»), поставленному с большим успехом в Риме в 1739 году. Если иметь в виду, что в парижской версии содержится 14 номеров, то авторство музыки примерно половины из них, также как и либретто в целом, в настоящее время остается под вопросом. Галлико считает, что коренную переработку предпринял импресарио парижской труппы Эустакио Бамбини. Он был великолепным актером, служил капельмейстером в Кортоне и в Пезаро, возглавлял театральную труппу в Милане, был «директором» музыкально-театральных увеселений в Зальцбурге. Поэтому его квалификацию можно считать вполне достаточной, чтобы скомпоновать из имеющегося материала совершенно новую комедию.

«Цыганка» продолжает линию фарсово-площадных интермеццо, имея своими прообразами отчасти «Серпиллу и Бакокко» Сальви-Орландини, а еще в большей степени «Ливьетту и Траколло». Сюжет также полон всевозможных лацци. Взять хотя бы трюк с медведем — наряженным в шкуру зверя братом цыганки Низы. Такой «медведь» — хорошее подспорье хитрой мошеннице в ее ремесле: по приказу хозяйки пляшет и служит, привлекая зевак на сцене и потешая слушателей в театре. При случае утащит кошелек у Низиного ухажера-ротозея — в полном соответствии со своим именем Тальяборсе («Режь кошельки»). Богатый купец Кальканте как раз и попадает на эту удочку. Не устояв перед обаянием прелестной цыганки, он не только позволяет нагадать себе скорую женитьбу на молоденькой красотке, но еще и решается купить ручного медведя, торгуясь у всех на глазах и показывая деньги. В итоге он лишается и кошелька, и зверя, которому не стоит труда избавиться от цепей. Действие второй части тоже вращается вокруг нескольких буффонных трюков. Эпизод с огромным мечом — Кальканте намерен свести счеты жизнью, опостылевшей после кражи кошелька, — словно целиком перенесен из сценария комедии масок. Обращение Низы к духам преисподней, появление потустороннего мага, принуждение Кальканте в ответ на возвращение кошелька жениться на Низе, трусливо-малодушные опасения купца, его заверения, что недостоин такой молодой жены, и его слезные просьбы хотя бы показать

⁷⁵ Gallico C. Rinaldo da Capua: *Zingara o Bohémienne* // Venezia e il melodramma nel Settecento. A cura di M.T.Muraro. Firenze, Leo S.Olschki, 1978. P. 425 ff. Дальнейшие сведения приводятся в основном по этой статье.

кошелек — все это самый что ни на есть ходовой набор типичных фарсовых ситуаций. Нет никакой речи о том, чтобы показать внутреннее единство характера, многообразие порывов, наклонностей, противоречивых интересов персонажей, к чему, вслед за предшественниками-венетцианцами, стремился Федерико. Задача совершенно в ином, как если бы речь шла о подобии цирковой клоунады: в том, как именно, с какими именно ужимками, жестами, позами, характерными оборотами речи и модуляциями голоса будет преподнесена всем известная и много раз обкатанная реприза. И музыке здесь отнюдь не отводится какая-либо ключевая роль, но лишь в ряду других средств.

С музыкальной стороны «Цыганка»⁷⁶ производит неровное впечатление. И это касается не только номеров с неустановленным авторством. Музыкальная манера Ринальдо многими чертами вызывает в памяти стиль Перголези. Примером может служить выходная ария Кальканте. Перед своим слугой (немой персонаж, наподобие Веспоне в «Служанке-госпоже») он отстаивает право господина делать то, что вздумается, и так, как вздумается (Рис. 63). Ринальдо строит мелодию из цепочек кратких и энергичных мотивов, перемежая их такими же краткими мотивами в оркестре (как в арии Уберто «*Sempre in contrasti*»), обеспечивая постоянную ритмическую пульсацию. Сохранена и характерная для Перголези «песенная» структура начального тематического ядра — *abb*. Но в развертывании материала обнаруживаются существенные различия. Если у Перголези каждый шаг сопровождался приращением энергии и напряжения, яркими контрастами тематических ответвлений, то у Ринальдо все продвигается на некоем усредненном уровне динамики (поддержанном оркестром), путем последовательного прибавления тематически однородных вариантов. Нежелание как-то разнообразить характер заметно обедняет художественную палитру «Цыганки». У Перголези в одном сочинении не было и не могло быть двух похожих арий. У Ринальдо, напротив, выходная ария Тальяборсе выдержана совершенно в той же стилистике, что и ария Кальканте.

Несколько более интересен римский автор в аккомпанированном речитативе. Стандартная ситуация с обращением к потусторонним силам оформлена не привычными аккордовыми всплесками, пунктирным ритмом или тремоло, но не-

⁷⁶ Анализ ведется по рукописной партитуре из библиотеки Неаполитанской консерватории: I-Nc Ra1 1.6.11.

большими, весьма яркими и индивидуальными по характеру островками инструментальной музыки (Рис. 64). При встрече с Берни в Риме в 1771 году Ринальдо уверял, что именно он изобрел особый вид аккомпанированного речитатива (его можно назвать тематизированным)⁷⁷, и в «Цыганке» по сути содержится один из его образцов.

Пародии патетического стиля удаются Ринальдо без труда. Правда, они целиком ситуативны, так что тот же номер без особых изменений мог бы переключаться и в серьезную оперу, начисто утратив пародийный оттенок. Пример такого рода — ария Кальканте из второй части «Негодные, чего хотите» (*Perfidi, che volete*), когда очумевшего от общения с магами и богами преисподней купца окружают цыгане с требованием жениться на Низе (Рис. 65). Композитор удачно сочетает речитативные возгласы с крупными оркестровыми мазками (расцвеченными вдобавок еще и динамическими оттенками), легко и естественно вводит дополнительные тематические импульсы к развитию.

Либретто «Цыганки» не дает много поводов для лирических арий. Единственное подходящее место — сценка в первой части, где Низа кокетничает с Кальканте. Ее ария, конечно, далека от лирики в собственном смысле, в ней господствует скорее лирико-идиллическая струя. И все же нужно отдать должное автору. Светлый, нежно-грациозный и немного наивный строй чувств, что нашел здесь воплощение, лишь позднее, только в 1760-1770 годы широко разольется по страницам опер *buffa*. Крестьянские девушки, населяющие интермеццо и раннюю неаполитанскую комическую оперу, грациозны и милостивы, но наивными их назовешь едва ли. Они не лезут за словом в карман, часто остры на язык и довольно отчетливо видят свои цели. Собственно, и Низа как образ вполне соответствует такому типу. Но мелодический дар Ринальдо позволил нащупать то совершенно новое, уже далекое от стилизованной аркадской манеры сочетание наивности и грации, за которым проступают контуры героинь Паизиелло, Чимарозы и даже моцартовской Церлины (Рис. 66).

«Цыганка» Ринальдо да Капуа — одно из немногих интермеццо, возникших во времена, когда высшая фаза в развитии жанра была уже пройдена. По сути сочи-

⁷⁷ Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. М.-Л.: Музыка, 1961. С. 126.

нения Хассе и Перголези представляют собой не только высшие достижения, что уже давно и справедливо признано, но фактически и итог этого развития. Д. Кимбелл прав, утверждая, что «из-за внезапного прекращения постановок неаполитанских интермеццо в 1735 году вскоре наступил упадок этой формы и в других городах, частично также и в связи с возрастающим интересом к полноформатной опере буффа»⁷⁸. Ответственность за этот довольно резкий перелом во многом несет новый король обеих Сицилий Карл III Бурбон. «Это правда, — писал Б. Кроче, — что короля Карла Бурбона едва ли можно назвать личностью, одаренной артистическим духом: он не имел вкуса к поэзии, так же как и к музыке»⁷⁹. В подтверждение Кроче приводит свидетельство Ш. Де Бросса, наблюдавшего, как король развлекался беседой в течение первой половины оперного спектакля и спал в течение второй. Карл отдавал должное героической опере как символу просвещенности и престижа, но «простонародные» интермеццо ему претили — он предпочитал балеты на французский манер. Уже с конца 1735 года в Сан Бартоломео была приглашена балетная труппа, ее выступления заменили комические интермедии. В 1736 году по распоряжению нового монарха была затеяна грандиозная перестройка театра, и годом спустя на его месте был воздвигнут Сан Карло, до сегодняшнего дня один из крупнейших театров Европы. Не могло быть и речи, чтобы на его сцене между актами серьезных опер простолюдины выясняли свои отношения. Так к концу 1730-х годов и Неаполь перестал быть одним из центров интермеццо. Конечно, спорадически — к какому-нибудь частному случаю — небольшие музыкальные комедии в антрактах серьезных опер еще возникали в Риме, Венеции или Флоренции. Но полнокровное течение, каким в исторической перспективе кажется этап с середины 1700-х и до середины 1730-х годов, уже отошло в прошлое. Странствующие труппы в основном эксплуатировали уже сложившийся репертуар. К тому же набравшая силу популярность трехактных музыкальных комедий способствовала изменению самих этих трупп, теперь не ограниченных только двумя персонажами. Так интермеццо постепенно растворялось в новых комических жанрах, пришедших ему на смену.

⁷⁸ Kimbell D. Italian Opera. Op.cit. P. 312.

⁷⁹ Croce B. I teatri di Napoli. Op.cit. P. 181-182.

Глава 3. *Commedia per musica*: начало и расцвет

Параллельно интермеццо в начале XVIII века в Италии развивался еще один комический жанр — трехактная опера, постановка которой занимала весь вечер¹. Правда, в начале XVIII века, как, впрочем, и в предшествующее столетие, полноформатная комическая опера встречалась все еще довольно редко. В Венеции за двенадцать лет (1709-1720) было поставлено всего пять таких опер-комедий, обозначенных авторами как *scherzo comico*, *dramma comico*, *commedia per musica*². Из крупных театров единственный раз опробовал этот жанр только Сан Кассиано (1709), остальные постановки были осуществлены в небольших театрах — Сант Анджело и Сан Фантино, причем силами второстепенных актеров, поэтов и композиторов. Ясно, что эти эксперименты в Городе на лагуне успеха не имели.

3.1. Появление диалектной *commedia per musica* в Неаполе и определение ее путей

Иначе сложилась судьба оперы-комедии на юге Италии — в Неаполе. В истории оперы наименование *commedia per musica* (вариант — *in musica*) прочно связано именно с неаполитанской традицией первой половины XVIII века. От музыкальной комедии *сеиченто* и от оперы *buffa*, утвердившейся позднее в 1740-е годы, ее отличало в первую очередь использование неаполитанского диалекта и как следствие — локальное распространение. Появлению «*Commedeja pe' mmusica*» (так чаще всего именовался новый жанр на диалекте) в начале 1700-х годов предшествовали «домашние» комедийные представления — интеллектуальное развлечение неаполитанских аристократов и богатых горожан, имевших «благородные» профессии юристов, адвокатов, государственных служащих высшего ранга. Неаполитанская знать в начале столетия в своих театральных вкусах традиционно ориентировалась на Испанию, поэтому чаще всего ставились пьесы испанских драматургов или их переработки, а также комедии старых итальянских мастеров XVI столетия. Первый известный образец оригинальной, правда, при этом «полудилетант-

¹ В данной главе использован материал, опубликованный ранее в второй и седьмой главах монографии: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Указ. соч.

² См.: Wiel T. I teatri musicali veneziani del settecento. Op. cit.

ской» музыкальной комедии «Чилла» (*La Cilla*) был поставлен во дворце неаполитанского министра юстиции в 1706 году, т.е. в тот же год, что и первое венецианское интермеццо. Либретто принадлежало Франческо Антонио Туллио (1660-1737), о деятельности которого до этого момента нет никаких сведений. «Чилла» оказалась настолько удачным дебютом сорокапятилетнего поэта-любителя, что вскоре сделала из него профессионала. Вплоть до 1735 года неаполитанские театры заказывали ему либретто комедий, и с ним позже сотрудничали многие первоклассные композиторы — А. Скарлатти, Н. Фаго, Л. Винчи, Л. Лео, Г. Латилла, Дж.Ф. Майо и др. Автором музыки «Чиллы» также был непрофессионал — юрист Микеланджело Фаджолли (1666-1733), для которого «Чилла», по всей видимости, так и осталась единственным музыкально-драматическим опусом. Новая разновидность оперы понравилась аудитории, в 1707-08 годах ее несколько раз повторили во дворце влиятельного вельможи Ф. Караффы, князя Кьюзиано. А спустя всего лишь год и сам жанр *commedia per musica* выступил и укоренился на публичной сцене — в театре Фьорентини, став тем самым полноценной частью музыкальной жизни города. Фьорентини³, по размерам и роскоши едва ли можно было сопоставить с королевским Сан Бартоломео. До 1706 года тут давались исключительно драматические пьесы — те же испанские комедии, пока в октябре этого года не была показана *dramma per musica* «Эргаст» (на деле — пасторальная музыкальная комедия на литературном языке). Постановка в 1709 году настоящей *commedia per musica* на неаполитанском диалекте «Отец Кальенно из Косты» («*Patrò Calienno de la Costa*» — либретто Агариспо Меркотеллиса⁴, музыка Антонио Орефиче, деят. 1708-1734) окончательно определила новый профиль театра.

Всего за несколько лет полноформатная музыкальная комедия из частного развлечения стала профессиональным жанром, вдобавок еще и вышедшим на публичную сцену. Мало что в первые годы ее существования могло предсказать блистательный путь, который она пройдет в XVIII веке, преодолев свое локальное зна-

³ Название театра происходит от ближайшей церкви Фьорентини, т.е. церкви флорентийского землячества в Неаполе. См.: Napoli Signorelli P. *Vicende della coltura nell Due Sicilie*. [Napoli, 1784-86.] P. 440.

⁴ Явный псевдоним, до сих пор убедительно не расшифрованный. Многие авторы либретто комических опер в Неаполе предпочитали скрывать свои имена. Так поступал и Туллио — в NGDO приведены четыре его псевдонима. Б. Кроче предполагает, что под именем Меркотеллиса скрывается адвокат и театральный поэт Николо Корво, автор драматической пьесы, имеющей сюжетные совпадения с либретто. См.: Croce V. *I Teatri di Napoli*. Op. cit. P. 157.

чение. Пока же неаполитанские драматурги и композиторы только нащупывали свою стезю. Многие «пионеры» написали тогда всего по одному произведению, а признанные театральные «мэтры» не спешили обращаться к неаполитанской комедии. Стампилья, например, полностью игнорировал и предпочитал держаться большой придворной сцены. При этом комические эпизоды в его трагикомедиях были разработаны виртуозно. Сходная ситуация сложилась и среди композиторов. Неаполитанская *commedia per musica* на первых порах довольствовалась крайне скромными именами, либо привлекала начинающих авторов. В современных исследованиях приводится их обширный список: помимо Мауро и Орефиче упомянуты Бенедетто Риччо, Микеле де Фалько, Антонио Пизано, Джанпаоло де Доминичи, Игнацио Прота, Микеле Кабаллоне, Костантино Роберто и др.⁵ Известные неаполитанские композиторы — Ф. Манчини и Д. Сарро — вовсе остались к диалектной комедии равнодушными. Понять такое отношение не сложно: либреттисты и композиторы, имевшие придворные должности и заказы в Сан Бартоломео, предпочитали более авторитетный театр и жанр полюбившейся в Неаполе трагикомедии.

Выход *commedia per musica* в 1709 году на профессиональную сцену породил в Неаполе противостояние двух разных «вкусов». Первоначально многие, по-видимому, испытали настоящий шок, услышав оперу на диалекте — языке улицы; в общении образованных людей он если и допускался, то только в немногих идиоматических выражениях⁶. Один из театралов скопом оценил всех любителей музыкальной комедии как людей «с отвратительным вкусом, которые пренебрегают великолепной «Астартой» Дзено и Париасти в Сан Бартоломео и предпочитают Фьорентини, где творится настоящее свинство на неаполитанском языке, недостойное того, чтобы на него смотреть»⁷. Именно диалект, а не комедийное действие оказался в данном случае камнем преткновения и основным критерием «свинства», поскольку и в трагикомедиях, которые культивировал Сан Бартоломео, как известно, было немало комических сцен, причем нередко весьма свободного содержания. Ре-

⁵ Musica in scene: storie della spettacolo musicale. Dir. da A.Basso. Vol. 2. Torino, 1996. P. 144.

⁶ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op. cit. S. 148.

⁷ Цит. по: Croce B. I Teatri di Napoli. Op. cit. P.158. Речь идет об «Астарте» — *dramma per musica*, сочиненной неаполитанцем Н. Фаго на основе венецианского либретто и в традициях венецианской героической оперы. Была поставлена в Сан Бартоломео в карнавал 1709 года.

плика, однако, интересна тем, что невольно фиксирует реальную картину: театр Фьорентини не страдал от отсутствия публики, а напротив, приращивал популярность, внося в музыкально-театральную жизнь города дух конкуренции. Впрочем, через полвека отношение к неаполитанскому диалекту изменилось. Неаполитанский историк XVIII века П. Наполи Синьорелли, рассказывая об одном из либретто Туллио, отметил, что «сюжет из городской жизни изложен ясно и динамично, с грацией, присущей родному диалекту»⁸.

Появление театральной и жанровой «оппозиции» имело для Неаполя еще одну позитивную сторону. В условиях, когда придворный капельмейстер руководил одновременно труппой публичного Сан Бартоломео, держа, по сути, под контролем всю политику в области оперы, новичкам очень сложно было получить доступ на сцену. Фьорентини такую возможность предоставлял, открыв для целого ряда ранее неизвестных неаполитанских либреттистов и композиторов путь к успешной профессиональной деятельности. Одним из них был уже упомянутый Туллио, другим — плодовитый либреттист Бернардо Саддумене (деят. 1721-1734), из композиторов — популярный в Неаполе А. Орефиче и приобретшие известность далеко за границами Неаполя Леонардо Винчи (1696-1730) и Гаэтано Латилла (1711-1788). Важным свидетельством все более и более нараставшего интереса к музыкальной комедии стало открытие в 1724 году двух новых театров-конкурентов, ориентированных на музыкальную комедию, — Делла Паче и Нуово⁹.

В полной мере о ранних образцах неаполитанской комедии судить невозможно, так как они в большинстве утеряны и сохранились только некоторые либретто. Уже упомянутый «Эргаст» К. де Петриса с музыкой Т. де Мауро, судя по краткому и ироничному описанию Б. Кроче, — лирическая пасторальная комедия в духе римских опытов конца XVII века: «несколько пар влюбленных вздыхают и болтают о любви на протяжении трех актов, а в конце — женятся»¹⁰. В «Чилле» интрига имеет более авантюрный и откровенно комедийный характер. Ее герои — рыбак из небольшого приморского городка, отставной капитан, пожилые и юные

⁸ Napoli Signorelli P. Vicende della coltura nell Due Sicilie. Op. cit. P. 441.

⁹ Нуово — один из немногих старинных театров, сохранившихся до XX века. В 1935 году был переоборудован в кинотеатр.

¹⁰ Croce B. I Teatri di Napoli. Op. cit. P. 156.

горожане. Здесь бесконечно используется прием «квипрокво», когда отцы под конец оказываются не отцами своим дочерям, матери — не матерями своим сыновьям, а предполагаемые невесты стариков оказываются их дочерьми, и соперничество в нескольких параллельных любовных треугольниках разрешается путем выяснения истинных родственных связей. С точки зрения фабулы здесь многое лежит в русле все тех же флорентийско-римских опытов XVII века, но появление диалекта способствует большей приземленности и даже «почвенности» персонажей. Сценическая чехарда расцвечена 66 небольшими ариями, дуэтами и трио; они, по примеру серьезной оперы, в основном поются перед уходом героев за кулисы, а первый акт открывается жанровой сценкой, где юная, пока еще разлученная пара поет канцону в народном духе, обмениваясь по очереди куплетами¹¹.

Среди сюжетно-драматических прообразов ранних неаполитанских комедий в первую очередь указывают итальянскую литературную и театральную комедийные традиции (*commedia erudita* и комедия масок), особенно пьесы, приближенные к бытовой тематике. О такой связи упоминают все, кто пишет о начальном этапе *commedia in musica*. Наполи Синьорелли называет многие из них «комедиями из городской жизни» (*commedia cittadinesca*)¹². Синопис первой публично исполненной неаполитанской музыкальной комедии «Патро Кальенно», — это смесь типичных положений и поворотов. В ней легко узнаются отработанные сюжетные ходы, типы действующих лиц. Главный персонаж престарелый горожанин Кальенно стремится обручить свою дочь с другом-стариком. Сам он влюблен в служанку друга, она же вздыхает по сыну Кальенно. Молоденькая дочь главного героя тоже имеет тайного возлюбленного — приятеля своего брата. Нагромождение противоречий и заблуждений проясняется только в развязке: дети оказываются «перепутанными» из-за прошлых происшествий и недоразумений. Судьба благополучно оберегает героев от инцеста: служанка оказывается потерянной дочерью Кальенно, а его мнимые дети — отпрысками друга, что позволяет молодежи отпраздновать две

¹¹ См.: Scherillo M. L'opera buffa napoletana durante il settecento: storia letteraria. Naples, 1883, 2/1917. P. 115, Brandendurg D. Die komische italienische Oper // Die Oper in 18. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen, 12. (Hg. H.Schneider, R.Wiesend). Laaber, 2001. S. 99-100.

¹² Napoli Signorelli P. Vicende della coltura nell Due Sicilie. Op. cit. P. 441.

свадьбы, преодолев сопротивление стариков¹³. О том, что одним из прообразов неаполитанской музыкальной комедии можно было бы считать также и раннюю флорентийско-римскую оперу не упоминается практически нигде. Лишь в одной из недавних работ приводится предисловие Б. Саддумене, одного из признанных лидеров неаполитанской комедии в 1720-е годы, где он ссылается на пример Дж.А. Монильи и его «городских комедий» в определении жанра своих пьес¹⁴. Уже одно это заставляет признать, что опыт предшественников в музыкально-комическом жанре был хорошо знаком неаполитанским либреттистам и принимался в расчет.

Спустя десятилетие после появления диалектной комедии на сцене Фьорентини, в конце 1710-х годов, в ней наметились стилистические и сюжетные изменения. Они были вызваны стремлением облагородить жанр, придать ему большую благопристойность. Главное в них — попытка потеснить неаполитанский диалект и сменить его на тосканский, признанный по всей Италии литературным эталоном. В 1718 году импресарио Фьорентини предприняли весьма радикальный эксперимент и представили на суд публики три комедии полностью на тосканском наречии¹⁵. Эксперимент, судя по всему, не встретил понимания у публики, так что уже в следующем сезоне пришлось отступить и вернуться к диалекту у всех действующих лиц, либо использовать вариант, уже апробированный в комедии масок: молодые влюбленные изъяснялись на литературном языке, тогда как старики-отцы и слуги — на диалекте. Разные наречия звучали в *commedia per musica* вплоть до конца 1740-х годов.

Помимо языковых, тогда же были предприняты и шаги к сюжетной и образной трансформации в либретто. Предпочтение итальянской традиции, где черты *commedia erudita* переплетались с элементами из комедии масок, сменилось тяготением к испанской комедии «плаща и шпаги». В либретто активно зазвучали мотивы «чести» и «добродетели»: следование кодексу первой и прославление второй стали играть важную роль в развитии сюжета. Уже сами названия новых либретто Туллио — «Триумф чести» и «Сила добродетели» (1718, 1719) — ярко выявляют

¹³ См.: Robinson M.F. Naples and Neapolitan Opera. L., 1972. P. 190.

¹⁴ См.: Weiss P. L'opera italiana nell' 700. Roma.: Astrolabio, 2013. P. 135-136.

¹⁵ Все они – на либретто Туллио: это оперы «Триумф чести» (Il trionfo dell'onore) А. Скарлатти, «Двойная любовь» (Il gemino amore) А. Орефиче и «Сила добродетели» (La forza della virtù) Ф. Фео.

эту тенденцию. В первом и на сегодняшний день все еще не утратившем своего значения исследовании комедийной неаполитанской либреттистики — работе М. Скерилло — указаны многие конкретные испанские источники этих либретто, в том числе и пьесы Т. де Молины¹⁶.

Сюжет «Триумфа чести» для оперы Скарлатти либреттист построил по симметричной схеме¹⁷. Восемь участников действия делятся на две группы по четыре, в которых к имеющейся любовной паре примыкают соперник и соперница. Первая группа объединяет молодых состоятельных горожан из Лукки. Юный вертопрах Риккардо Альбенори, «наглый и распутный, занятый поиском любовных наслаждений», как он аттестуется в предисловии, соблазнив и бросив Леонору Дорини, принимается ухаживать за Дораличе Россетти, пока его скандальные похождения не заставляют его спешно покинуть Лукку и спрятаться на время в пригороде Пизы. Сюда же стекаются остальные участники действия: Дораличе, Леонора и также ее брат Эрминио, получивший от сестры известие об оскорбительной для чести семьи выходке Риккардо и о его видах на Дораличе — еще недавно возлюбленную Эрминио. Так к номинальной паре Риккардо и Дораличе в качестве соперницы примыкает Леонора, влекомая неостывшими еще любовными стремлениями и чувством мести, и Эрминио — также и как соперник, и как брат, защищающий честь семьи. Вторую группу образуют в основном жители Пизы: дядюшка Риккардо состоятельный купец Фламинио Кастровакка, на чью денежную помощь рассчитывает непутевый племянник, престарелая Корнелия Буффачи — тетушка Дораличе, в чьем доме по чистой случайности нашла себе приют не только племянница, но и выбившаяся из сил Леонора, а также молодая и веселая служанка Корнелии Розина. Ее облик пленил хвастливого капитана Родимарте по прозвищу Бомбарда — компаньона Риккардо, прожигающего жизнь на средства дружка. Благосклонность Розины делает его соперником купца Фламинио, тоже плененного ее красотой, хотя на его взаимность уже давно рассчитывает Корнелия.

Из сочетания мотивов и действий этих двух групп складывается довольно сложная и противоречивая фабула, трудно поддающаяся однозначному жанровому

¹⁶ Scherillo M. L'opera buffa napoletana durante il settecento: storia letteraria. Op. cit. P. 158.

¹⁷ Анализ сюжета проведен по полному тексту либретто оперы, опубликованному на сайте: <http://www.operabuffa.turchini.it>

определению. Конечно, образ ветреного любовника без труда вызывает в памяти сюжет «Севильского озорника» Тирсо де Молины, и явно создан не без его влияния. Сюда же можно отнести и возросшее значение мотива мести за поруганную честь. Однако в пьесе испанского классика любовные похождения главного героя нигде не останавливаются, не образуют, как здесь, хоть кратковременно устойчивую пару, а комический эффект возникает из разрастания мстительных стремлений остальных персонажей и невозможности их осуществить, пока не вмешивается сила божественного провидения. Последнее, впрочем, ощутимо выводит этот сюжет за рамки комического действия¹⁸. В либретто Туллио все иначе. Напряженные взаимоотношения четверки достигают накала к концу второго акта, становясь на грань столкновения с оружием в руках, и предотвратить его удастся лишь деятельным участием девушек. Однако в развязке все равно возникает дуэль и проливается кровь беспутного Риккардо, после чего на него нисходит просветление: он просит прощения у Ерминио, вновь обращается к Леоноре, предлагая ей руку и сердце, и приносит извинения Дораличе. В целом эта основная часть сюжета «Триумфа чести» разворачивается практически исключительно в плане драмы соперничества и мести.

Взаимоотношения второй четверки, напротив, вполне укладываются в привычные комические перипетии, хотя также, в основном, исчерпываются мотивами соперничества, только здесь уже чисто комического. При этом они хоть и составляют линию второго плана, но их никак нельзя назвать второстепенными. Это самостоятельная, хорошо развитая и внутренне стройная часть сюжета. Фламинио и Корнелия представляют собой совершенно классическую пару «стариков», и пусть их матримониальные претензии не распространяются на молодых людей из первой четверки и не составляют для них обычных препятствий, но вполне определенно затрагивают интересы второй, комической пары. Капитан Бомбарда с его «говорящим» именем отчетливо напоминает персонажа комедии масок — прежде всего, недалекого, хвастливого и трусливого испанского капитана. Правда, его родословная простирается значительно глубже в даль времен и заставляет вспомнить

¹⁸ М.Л. Андреев справедливо указывает на неопределенную жанровую природу пьесы Т. Де Молины, отмечая в ней черты «трагифарса» и «своего рода антимиракля». См.: Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. Указ. соч., с. 100.

одновременно и «хвастливых воинов», и паразитов античной комедии. В либретто он, впрочем, не совершает ни одного откровенно предосудительного или глупого поступка, проявляя даже некоторую находчивость, так что его выигрыш руки престальной Розины в финале выглядит оправданным. В целом же, не будет преувеличением сказать, что либретто «Триумфа чести» в части своей поэтики представляет собой некое жанровое смешение, где мотивы драмы любви и мести тесно переплетаются с традиционными комическими элементами.

После «Il trionfo dell'onore» Скарлатти не возвращался более к неаполитанской комедии. Этот его опыт внешне кажется случайным и несколько чужеродным в ее истории. В своем развитии неаполитанская *commedia per musica* словно демонстративно двинулась в дальнейшем по пути, противоположному тому, что обрисован в этом опусе. И тем не менее, значение оперы Скарлатти в истории жанра в некоторых отношениях должно быть признано поворотным. Ни разу в течение истекшего десятилетия к нему еще не обращался композитор такого уровня профессионализма. И из сегодняшней отдаленной перспективы отчетливо видно, что последующее бурное развитие приводило к бесспорным успехам именно тогда, когда за сочинение опер принимались композиторы пусть и младше, и менее опытные, но при этом хорошо обученные и талантливые профессионалы, такие как Л. Винчи, Дж.Б. Перголези, Л. Лео, П. Аулетта, Г. Латилла — целое поколение молодых выпускников переживавших пору расцвета неаполитанских консерваторий.

В музыкальном отношении опера Скарлатти представляет собой сочинение, выверенное в своем построении и невероятно разнообразное как в отношении композиционных, так и стилистических средств. К сожалению, вплоть до этой оперы и даже еще позднее музыкальные партитуры неаполитанских *commedie in musica* до нас не дошли, поэтому прямое ее сравнение с созданиями предшественников и современников невозможно. Но и в большинстве последующих сочинений уровень мастерства, сравнимый с тем, что зафиксирован здесь, будет достигнут еще не скоро, поэтому можно предположить, что «Триумф чести» резко выделялся на тогдашнем фоне. Эффектный стержень композиции составили два квартета — один в сцене «сдерживаемой» дуэли в конце второго акта, другой перед финальной

сценой третьего. В первом из них «[Эрминио] Красавица! - [Дораличе] Молчи!» (Bella! - Taci! – II, 21) сталкиваются четверо молодых влюбленных. Медленный, благородный хорал струнных, сопровождающий полную тоски и боли напевную мелодию скрипок, открывает номер, после чего вступают певцы с разрозненными, скованными замешательством и безысходностью репликами, постепенно разрастающимися до протяженных, переплетающихся фраз и общего возгласа «О, как страдает мое сердце». Действие здесь полностью останавливается, чтобы дать простор исполненному патетики выражению чувства. И совершенно в противоположной манере решен квартет «Подумай-ка! - О чем тут думать?» (Pensa ben – Ch'o da pensare? – III, 12), где у «стариков», обнаруживших любовные шашни служанки и капитана за их спиной, чешутся руки надавать им пощечин, а те либо деланно оправдываются (как Розина), либо напускают на себя грозный вид. В стремительном потоке реплики перескакивают от одного к другому, ни одной заминки или остановки, чтобы перевести дыхание, и весь квартет переполнен столь же неистовой, сколь и карикатурной жестикуляцией.

Указанные квартеты, размещенные в прекрасной симметрии, обозначают и крайние точки эмоционального выражения, свойственного опере. Между ними располагается множество стилистических градаций. Замечательно реализована прихотливая и гибкая, полная метроритмической игры канцона «Как хорошо жить словно пчела» (È ben far come l'ape – I, 24), в которой Риккардо излагает свое кредо, радуясь беззаботным наслаждениям. Совсем другой образ в арии капитана «Когда дико размахиваю своим мечом» (Quando ruoto feroce il mio brando – I, 26) – номер, предназначенный произвести устрашающее впечатление на прелестную Розину. Бомбарда рисует картину, в которой предстает подобным разъяренному Марсу. Когда же его вдруг привлекает прелестный лик, он весь излучает любовь и теплоту. Контрастное сопоставление двух состояний подано в арии необычайно рельефно и одновременно с непринужденной грацией. За много лет до Хассе, построившем на таком же сопоставлении арию Ванезио в своем «мольеровском» интермеццо, Скарлатти уже создал ее прообраз, причем вычертил более подробно, детально и менее схематично. Комическая стилистика ярко подана в сольных номерах «стариков», в особенности у захваченного любовной страстью Фламинио. Его ария «Этими озор-

ными глазками» (*Con quegli'occhi ladroncelli* – I, 9), выдержанная в характере жиги-канари, отлично преподносит галантно-игривое настроение молодящегося купца.

К совершенно другому полюсу тяготеют арии Леоноры и Эрминио, выражающие настроения одиночества и тоски, окрашенные нотками неподдельной скарлаттиевской меланхолии. Прекрасные примеры дают ария Эрминио «Вижу, судьба ополчилась» (*Veggio armata la sorte* – II, 1) или его сестры «Полная вздохов, боли, страдания» (*Sospirando, penosa, dolente* – II, 8). В этих ариях композитору удается достичь некоего совершенно необычного в те времена сочетания патетического накала и прочувствованной, очень личной, даже в какой-то степени приватной интонации. Патетика в те времена довольно остро ощущалась как выражение состояний, высоко поднимающихся над личными стремлениями или переживаниями человека, и имела в известной степени имперсональный характер. Скарлатти за счет тонкого сочетания декламационной речитативности и едва ли не песенной напевности удается придать ей отчетливо заметную индивидуальную теплоту, предвосхищая в этом тон, который повторится еще раз в его последней серьезной опере «Гризельда» (1721, Рим).

Музыкальное совершенство и какая-то особая, «поздняя» скарлаттиевская зрелость очевидно бросается в глаза в «Триумфе чести». Стоит, однако, отметить, что в конце 1710-х гг. стилистически в ней превалировали черты, скорее отсылающие назад, к рафинированному аристократическому искусству последних десятилетий XVII столетия, к сосредоточенным на поисках безупречного вкуса эстетическим стремлениям академии Аркадия, нежели те, что могли бы соответствовать запросам общедоступного публичного городского театра. У современников опера Скарлатти должна была создать впечатление зрелища отчетливо старомодного, перегруженного условностями сословного этикета и куртуазной галантности. В этом свете эксперимент импресарио по «очищению» языка и нравов спектаклей во Фьорентини приобретал вид попытки свести на нет стихийно возникшую тут оппозицию большой придворной опере, желая навязать части фрондирующей публики (главным образом, из среды местной аристократии и образованного сословия чиновников и юристов) нормы и правила, принятые при дворе. Неаполитанский двор, однако, где до войны за Испанское наследство царили, преимущественно,

мадридские нравы и обычаи, а после завоевания города габсбургским маршалом Дуаном они сменились австрийскими, довольно давно и сильно отделился от почвенных привычек и взглядов этого региона южной Италии. Так что критически-опозиционные настроения влиятельной части неаполитанского общества имели под собой вполне реальную основу.

Так или иначе, приходится признать, что с точки зрения драматургии «то-сканский» эксперимент импресарио Фьорентини оказался неудачным, и на ближайшие годы в музыкальной комедии прочно утвердились герои из не слишком ре-спектабельных городских слоев и, соответственно, музыкальный стиль, гораздо более близкий к народно-бытовому.

3.2. Простонародный быт на оперной сцене

Новый этап в музыкальном развитии неаполитанской диалектной комедии связан с именем Леонардо Винчи, чрезвычайно одаренного композитора, не только ставшего в 1720-е годы безусловным лидером на неаполитанских серьезной и комической сценах, но и одним из первых среди коренных неаполитанских масте-ров приобретших славу по всей Италии. Интенсивность, с которой он работал, со-чиняя по две-три оперы в год, — не единственная причина, из-за чего 20-е годы можно считать «десятилетием Винчи». Он отдал дань всем жанрам, имевшим в то время распространение: *dramma per musica*, музыкальной диалектной комедии, ин-термеццо, причем в первых двух может быть смело причислен к классикам. Ранняя и покрытая тайной кончина¹⁹ не привела к романтизации его образа в сознании по-томков, как это случилось с А. Страделлой в XVII веке или В. Беллини в XIX-м. Именно качество музыки, ясно узнаваемый стиль вызывали восторженные отзывы современников и привлекали внимания импресарио (в том числе и Г.Ф. Генделя), продолжавших ставить и ценить оперы Винчи даже спустя десятилетия после его смерти.

Стартовой площадкой для Винчи стал театр Фьорентини, где он дебютиро-вал в 1719 году *commedia per musica* «Мнимый слепой» («*Lo cecato fauzo*») на либ-ретто Аньелло Пископо. По всей видимости, опера имела успех, так как в течение

¹⁹ Ходили слухи, что он стал жертвой какой-то любовной аферы.

пяти лет театр заказывал композитору ежегодно от одной до трех новых комедий. Изобретательность и своеобразие почерка отличали уже ранние его опыты. Поэтому жанровые обозначения, которые либреттисты придумали для трех комедий 1719-1720 годов — «*invenzione*», «*sarpiccio*», «*fantasia*» — отражали не только попытки поэтов найти оригинальные решения, но и позицию Винчи, который осваивал традицию, одновременно экспериментируя. Уже «Слепой», например, содержал необычно много (даже в сравнении с «Триумфом чести» Скарлатти) ансамблей: шесть дуэтов (против пяти у Скарлатти), по одному терцету, квартету и секстету и заключительный септет²⁰.

То, что наибольшая известность в наше время выпала на долю комедии Винчи на либретто Саддумене «Девушки на галере» («*Li Zite 'ngalera*», 1722, театр Фьорентини), не случайно. Это его единственная полностью сохранившаяся диалектная *commedia per musica* и одновременно самое раннее из сочинений этого жанра, дошедших до нас в полной партитуре. Ценность ее заключается еще и в том, что мы имеем дело не с рукописной копией переписчика (чаще всего сохранялись они), но с автографом — явление для оперы *сеттеченто* чрезвычайно редкое²¹.

Либретто Саддумене — нечто совсем иное, чем «Триумф чести» Туллио. Вместо сюжета, облагороженного в духе лирической драмы, — невообразимая смесь самых разнообразных приемов и мотивов, которые постоянно удерживают зрительский интерес. Действие разворачивается стремительно, непрерывно переключаясь с одной сюжетной линии на другую, и даже неожиданные и ничем не оправданные его повороты воспринимаются не как недостаток, а как органическое свойство пестрого (в духе карнавала) зрелища.

Впоследствии Б. Саддумене тоже придет к тому, чтобы увести сюжеты неаполитанской комедии за пределы замкнутой среды городских низов и придать ей больше блеска и благородства. Однако поступать он будет более осмотрительно, чем Туллио в пьесах 1718 года. В предисловии к либретто «Орех из Беневенто» (1722) он предупреждает, что «написал не обычную пьесу, в которой действуют

²⁰ См.: Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op. cit. S. 149.

²¹ Именно автограф — со всеми помарками и авторскими исправлениями — воспроизведен в собрании факсимиле *Italian Opera 1640-1770*, ed. H.M. Brown., vol. 25. NY., L.: Garland Publishing Inc., 1979. Анализ оперы ведется на его основе.

персонажи только низшего класса, но включил в нее также людей из состоятельного сословия (*di benestanti*), как это принято в комедии «плаща и шпаги»²². При этом он нигде не отказывается от диалекта, и много лет спустя Наполи Синьорелли назовет Саддумене автором «самых грациозных мелодрам, написанных на неаполитанском языке, но далеких от вульгарных выражений извозчиков и нищих обитателей Лавинаро»²³.

В «Девушках на галере» Саддумене тоже совмещает принципы различных комедийных жанров, но при этом заостряет и даже пародирует их. Типичные для комедии «плаща и шпаги» романтические мотивы сконцентрированы во взаимоотношениях внутри квартета молодых людей. Покинутая ветренным возлюбленным девушка инкогнито отправляется на его поиски — завязка, отнюдь не изобретенная Саддумене. Она настолько типична, что поэт позволяет себе даже иронию по отношению к ней. С очевидным небрежением к хронологии он относит предысторию событий на двенадцать лет назад. Так что, если подсчитать, одна из любовных пар уже не слишком-то и молода, ее возраст к началу действия должен приближаться к тридцати годам. Есть в опере и поединок на шпагах между Беллуччей (переодетой в мужчину) и ее неверным возлюбленным Карло — новоявленными «Танкредом» и «Клориндой». Да и капитан Мариано, торжественно появившийся только в III акте, — не столько традиционный вояка, сколько пародия на образ справедливого монарха, наводящего порядок в вассальных землях. Вообще, в «высокую» ученую традицию Саддумене выпускает немало весьма острых стрел: старуха Менека и слуга Раписто вдруг принимаются осуждать распущенные нравы на манер мольеровских резонеров, а парикмахер, перевирая слова, читает вслух отрывок из «Освобожденного Иерусалима» Тассо в той же манере, как это сделал бы Журден из «Мещанина во дворянстве». А то, что все персонажи имеют не только имена, но и фамилии и тем самым как бы максимально конкретизированы, — тоже можно считать «цитатой»-пародией: именно так в традициях итальянской *commedia erudita*

²² Цит. по: Robinson M.F. Naples and Neapolitan Opera. Op. cit. P. 194. Согласно Наполи Синьорелли, действие в пьесе основано на людской молве о том, что в лесу у Беневенто (небольшой городок к востоку от Неаполя) собираются ведьмы. См.: Napoli Signorelli P. Vicende della coltura nell Due Sicilie. Op. cit. P. 442.

²³ Ibid. Лавинаро — старое название улицы, ведущей от Порта Нолана (средневековых ворот в крепостной стене города) к церкви Санта Мария дель Кармине; до наших дней это один из беднейших районов Неаполя.

называл своих героев Туллио в трех «цивилизованных» комедиях 1718 г. Видимо, как раз эти комедии Саддумене с сарказмом аттестует в предисловии к своей пьесе, заявляя, что «лучше выслушивать подобную болтовню неотесанных сорванцов, чем сто тысяч сентенций не слишком большого литератора»²⁴.

Еще один сюжетный слой в «*Li Zite 'ngalera*» — элементы комедии масок. В III акт включен вставной дивертисментный номер — дуэт слуги Раписто, переодетого Пульчинеллой, и помощника парикмахера Чикарьелло в костюме девушки (Коломбины). Помимо этого, другие совершенно откровенные лацци, заимствованные из арсенала проделок Арлекина, несколько раз прерывают развертывание основных событий. В первом действии Чикарьелло обманывает и клиента, и парикмахера Кол'Аньоло, внушая первому, что парикмахер глух, а второму, что туг на ухо его посетитель. После того как оба вдоволь накричались, на сцене, прервав процесс стрижки на полпути, завязывается банальная потасовка. Из того же разряда и игра в карты во втором действии, и потешные прыжки и ужимки турка Гасана, который внезапно появляется в последнем акте и начинает с ходу ухаживать за старухой Менекой. Да и само название оперы «Девушки на галере» — вполне под стать комедии *dell'arte*. На самом деле «девушки с галеры» никакой роли в действии не играют. Это безвестные рабыни, которых освободил из турецкого плена доблестный Мариано, привез на родину и отпустил с корабля буквально под занавес — в последней картине. Именно в таком ключе, например, комедию масок называли «Газета, или Ведомости» только потому, что Арлекин в самые неподходящие моменты принимался кричать: «Продаю газеты!» и выделывать всякие колленца²⁵.

Присутствуют у Саддумене и обе комические пары, заимствованные из трагикомедий. Старик Кол'Аньоло, ухаживающий за молоденькой Чоммой, — линия, хорошо знакомая как по *scene buffa* неаполитанских трагикомедий, так и по венецианским интермеццо, с которыми Неаполь к началу 1720-х уже был знаком. А юный Пепарьелло и тщетно вздыхающая о нем Менека, — не кто иные, как парочка «старуха – паж», перекочевавшая сюда еще из венецианских опер XVII века.

²⁴ См.: <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/ZiteNgalera1722-0.jsp> [электронный ресурс].

²⁵ См.: Перетц В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733-35 гг. Цит. изд.

Либретто «*Li Zite 'ngalera*» вряд ли могло бы удовлетворить критика про-аркадской ориентации. Оно весьма далеко и от тех образцов высокой комедии, которой следовали, например, авторы ранних венецианских интермеццо. Но, как уже говорилось, и в самом жанре интермеццо к концу 1710-х годов наметилась тенденция к большей зрелищности и развлекательности. В Неаполе тоже противоборствовали две разновидности комедий, которые как раз и представляют «Триумф чести» Туллио, с одной стороны, и «Девушки на галере» Саддумене — с другой. В глазах строгого судьи последняя проигрывает с точки зрения логичности мотивировок и единства действия, но заражает ощущением полноты и радости жизни, праздничностью и весельем.

Составить целостное представление о музыке этой комедии сложнее. Р. Штром, посвятивший ей несколько содержательных страниц в своей популярной монографии «Итальянская опера в 18 веке» (больше, впрочем, чем какому-либо из других произведений), сетует на невозможность полновесно оценить вклад «*Li Zite*» в развитие жанра. Главная причина — отсутствие более ранних партитур, с которыми можно было бы сравнить опус Винчи²⁶. С этим стоит согласиться. Правда, кое о чем судить все же можно, сопоставляя общую музыкальную композицию оперы с имеющимися либретто других комедий. Опера Винчи-Саддумене трехактна. Общее число сольных номеров (29) и ансамблей (три дуэта, трио, квартет, квинтет и заключительный хор) — меньшее, чем в операх 1710-х и начала 1720-х годов²⁷, но в целом сопоставимое. Поэтому в самом общем плане «*Li Zite*» вряд ли были совершенно оригинальным явлением в рамках *commedia in musica*. Так что, несмотря на индивидуальные авторские черты, явственно различимые в этом уникальном автографе, оперу вполне можно считать яркой представительницей жанра.

Первое сравнение, которое напрашивается при знакомстве с музыкой «*Li Zite*», — с интермеццо. Черты их сходства происходят из общего для обоих комических жанров композиционного «знаменателя» — *dramma per musica* 1700-1710-х годов. Перед нами — «анфилада» больших арий *da capo*, перемежаемых речитати-

²⁶ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op. cit. S. 154.

²⁷ Приведем некоторые данные из таблицы, составленной М. Робинсоном: в «*Patrò Calienno*» Меркотеллиса-Орефиче (1709) было 49 номеров, в «Триумфе чести» Туллио-А. Скарлатти (1718) — 41, в «*La mреса scoperta*» (либр. Олива, автор музыки неизвестен, 1723) — 43. См.: Robinson M.F. Naples and Neapolitan Opera. Op. cit. P. 201.

вом *сессо*. Другие общие признаки — сопровождение струнного оркестра (включающего чаще всего три партии), преобладание силлабических мелодий с дробным синтаксическим членением. На этом, пожалуй, родство и заканчивается.

Отличия более существенны. Неаполитанская комедия имеет специфический «диалект» не только в либретто, но и в музыке. По сравнению с интермеццо значительно меньшая роль в ней отведена комической стилистике. Причин тому несколько. Уже в либретто, гораздо более разветвленном, чем в интермеццо, имеется не только буффонная, но и лирическая линия. Естественно, что и музыкальная речь *innamorati* — Карло (сопрано), Титты (альт), Беллуччи и Чоммы (обе сопрано)²⁸ — выдержана в серьезном ключе. Большинство их сольных номеров выражают аффекты в той манере, с той силой музыкального обобщения, какие были свойственны *dramma per musica*. Ария «гнева» (I, 12) и «раздвоенности» между любовью и ненавистью (II, 12) Чоммы, ламенто и гневная ария Карло (I, 13; II, 2), чувствительные *amorosi* Беллуччи (III, 14) и Титты (III, 16) — составляют типичный набор аффектов, в которых нет равным счетом ничего специфически комического. В *lamento* Карло, например, все необходимые для воплощения этого аффекта музыкальные атрибуты представлены едва ли не с исчерпывающе полнотой (Рис. 67). В арии все сделано всерьез: тональность *g-moll*, остро экспрессивные мелодические ходы (в том числе и знаменитая в XVIII веке «крылатая фраза», обрисовывающая уменьшенную септиму, — в примере она выделена скобкой), и растворенная в мелодии экспрессия речевых интонаций, и обильные задержания, и неаполитанская вторая низкая ступень.

В этой связи показательна ремарка, написанная в автографе рукой Винчи перед трио Карло и двух влюбленных в него девушек — Чоммы и Беллуччи (II, 16): *siegue il lamento* (*неап.* «следует *lamento*»). И действительно, несмотря на то, что в трио по примеру всех ансамблей в комических жанрах действие продолжает развиваться, все реплики сосредоточены на выражении одного аффекта — любовной муки. Каждый тоскует о своем: Беллучча сетует на предательство Карло, Чомма — на злосчастную судьбу, поставившую ее перед выбором, Карло — на холодность

²⁸ В 1722 году партию Карло пела женщина — сопрано Джакомина Феррара, а Титты — кастрат Филиппо Галантро.

Чоммы. Но при этом они трогательно единодушны в выражении эмоции (Рис. 68). Вероятно, замысел написать трио-lamento самому композитору показался настолько оригинальным, что он отметил это уникальной для XVIII века ремаркой. Известно, что в многочисленных аутентичных классификациях того времени тип арий lamento упорно избегается. Поэтому ремарку Винчи можно считать одним из доказательств того, что композиторы все же осознавали lamento вполне определенно, как особый ариозный тип²⁹.

Как и в либретто, комическая стилистика в музыке сконцентрирована у буффонных персонажей. Партии парикмахера Кол'Аньоло (тенор) и его слуги Раписто (бас) исполняют «естественные» мужские голоса, что характерно для новых комических жанров. Юный Чикарьелло (помощник парикмахера, сопрано) и влюбленная старуха Менека (тенор) — типичные роли-травести, прямая параллель старой традиции *scene buffa* в трагикомедиях.

Однако даже при первом знакомстве с партитурой Винчи ясно, что комическая стилистика занимает в опере гораздо менее значительное место, чем в венецианских интермеццо. Уже количественно буффонные номера уступают лирическим и патетическим, как это было и в ранних римских комедиях конца XVII в. у Мелани, Пасквини и Страделлы. Да и комические идиомы трактованы у Винчи необычно. Все то, что можно было бы извлечь путем подробного музыкального «прочтения» литературного текста (как это делали венецианские композиторы в интермеццо), Винчи избегает. В «*Li Zite*», например, практически не встречается прием пародийной риторики, который мы наблюдали у Альбинони. Даже гротескная скороговорка, основа стилистики «Мужа-игрока» Орландини, занимает у Винчи не столь уж большое место. Правда, неаполитанская версия этого родового для музыкальной комедии приема по блеску и жизнерадостному, безостановочному напору не уступает североитальянской, как в арии-сентенции Менеки (II, 6 - Рис. 69). Умуд-

²⁹ Заметим попутно, что следующий ансамбль — квартет комических персонажей, завершающий II акт, — Винчи также обозначает особой ремаркой: «*siegue il finale*». Заключительный ансамбль осознан композитором как финал, в чем он явно подхватывает у Мелани линию формирования специфических именно для комической оперы принципов драматургии. Параллельно этому Винчи опробует один из способов построения развернутых финалов и интродукций — свободное чередование речитативов и оформленных музыкальных построений, — превращая некоторые номера в сквозные сцены. См., например, арию Чикарьелло (II, 4) или дуэт Чикарьелло и Раписто в маскарадных костюмах (III, 9), где части формы перемежаются речитативами.

ренная, судя по всему, собственным обширным и печальным опытом старуха с упоением ругает неверных мужчин, которые только притворяются благородными. В едином вихревом потоке проносятся «джентльмены, студенты и служаки», «краснобаи, милашки и красавчики», «несчастные девушки и вероломные негодяи» — целая вереница слов-образов, мимо которых вряд ли прошел бы Альбинони. У Винчи же главным оказывается *perpetuum mobile* неаполитанской тарантеллы, не оставившей никакой возможности для речевой детализации.

Большая, чем ранее, свобода в интерпретации текста проявляется и в том, как Винчи достигает игрового, юмористического эффекта там, где, казалось бы, слова не дают для этого никакого повода. В арии Чоммы (после ссоры с Карло она прогоняет его) кроме неаполитанского диалекта нет ничего, что могло бы вообще натолкнуть на мысль о юморе. Но Чомма — не Дидона, поэтому и в ее гневе больше бьющей через край жизненной энергии, чем величественной патетики. Атмосферу самозабвенной, исконно неаполитанской словесной перепалки, в которую как бы вовлечена девушка, создает не текст, а музыка. Именно она делает из банальной просьбы Чоммы «оставить ее в покое» настоящую сценку. Короткие отточенные реплики с обильными репетициями звуков, все более и более активные возгласы, которым буквально «перечат» такие же, но ступенью выше «возгласы» скрипок, — все это составляет особый музыкальный сюжет, параллельный поэтическому (Рис. 70).

Ключевым средством комизма в «*Li Zite*» становится пародия. Если изъять буффонные номера из драматического контекста, рассмотреть их, абстрагируясь от конкретной сценической ситуации, то вряд ли можно говорить о принципиальной разнице музыкальной лексики серьезных и комических персонажей. Только в первом случае она воспринимается как естественная манера выражения, а во втором — находится в резком противоречии с поведением героя. Такие «парные» лирические эпизоды возникают, например, в двух ариозо, разделенных всего четырьмя сценами, — Беллуччи (I, 11) и Менеки (I, 15). Изящество закругленных мелодических фраз, слегка завуалированный танцевальный пульс, придающий выражению оттенок легкого лукавства, рождает образ женственный и грациозный (Рис. 71 а, б). В первом случае он уместен: Беллучча, хотя и выступает в мужском костюме,

полностью соответствует такой музыкальной характеристике. Во втором — эффект прямо противоположный: охваченная любовным томлением Менека (в исполнении мужчины-тенора) — персонаж остро гротесковый.

Ариозо Менеки дает повод еще раз вспомнить о том, что перед нами — автограф Винчи. Первоначально на текст ариозо композитор написал речитатив, затем тщательно его зачеркнув. Если учесть, что в речитативах либретто Саддумене, написанных традиционными семи- и одиннадцатисложными стихами, рифма пусть и нерегулярно, но присутствует, то вряд ли можно считать первоначальный замысел простой ошибкой. Скорее всего, лирические переживания Менеки, выраженные средствами кантилены, показались Винчи куда более впечатляющими. В результате именно ариозо и создало тот острый пародийный эффект, который полностью соответствует роли влюбленной старухи.

Такой же пародией можно считать еще одну арию-сентенцию Менеки «Мужчина — как кусочек хлеба» (*L'ommo è commo a' no piezzo de pane* — I, 8), где из сравнения она делает заключение: если он свежий — вызывает аппетит, если старый и черствый — отвращение. Комизм в данном случае также достигается несоответствием «глубины» умозаключений и серьезности арии-гавота, которую Р. Штром остроумно сравнил со скучным высказыванием школьного учителя — настолько банальны мелодические ходы, прямолинейны маршеобразные шаги басов³⁰ (Рис. 72). К такому же типу принадлежит и монотонная «шарманочная» ария Кол'Аньоло. Его объяснение в любви прелестной Чомме звучит на редкость занудно: мелодия арии складывается из цепи мелодически и ритмически однотипных мотивов.

Помимо этого в «*Li Zitte*» встречаются приемы пародирования, не только связанные с комизмом драматической ситуации или буффонного персонажа, но и нацеленные на *dramma per musica*. О формировании такой практики уже шла речь в связи с интермеццо Орландини «Муж-игрок и жена-святоша». У Саддумене и Винчи по крайней мере две сцены имеют прямое отношение к этой «эстетической полемике». Объект пародии для либреттиста — экспансия тосканского диалекта в Неаполе. Вот уже и парикмахер Кол'Аньоло, неудачно стремясь подражать высо-

³⁰ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op.cit. S. 15

кообразованным людям, принялся читать отрывок из Тассо. Но вместо чеканных октав звучит невообразимая галиматья из перевернутых или прочитанных на неаполитанский лад слов, только по созвучию похожих на стихи из «Освобожденного Иерусалима»: Armenia — вместо Erminia, erboso (заросший травой) вместо ombroso (тенистый), guanti (перчатки) вместо piante (растения), taverna (трактир) вместо governo (правление) и т.д. Текст, без всякого сомнения, вызывал смех в зрительном зале. Поэтому Винчи ничего не пришлось придумывать, он ограничился вполне ординарным речитативом *сессо*. Но спустя несколько мгновений все же внес свою лепту в создание комического эффекта. Беллучча, исправляя неудачливого чтеца, также декламирует Тассо и волею композитора делает это в небывалой для неаполитанской комической оперы форме — в аккомпанированном речитативе. Образы рыцарской доблести, патетическая речь с оркестровым сопровождением — явные атрибуты серьезной оперы — в данном контексте воспринимаются с иронией, как претенциозная напыщенность.

И наконец, самая бомбастная в опере сцена — прибытие капитана Мариано на корабле. Винчи не поспешил на средства. Здесь и небольшая, но эффектная симфония, в которой помимо струнного оркестра единственный раз в опере звучат гобои и трубы, и бравурная ария капитана, полностью соответствующая стилистике больших героических соло. Р. Штром, оценивая ее, высказывает мысль, что и ария, и сам Мариано не имеют ничего общего с комедией и выдержаны полностью в духе серьезной оперы³¹. Вряд ли это так. Все в этой сцене несет отпечаток явного преувеличения. Ария — чрезмерно виртуозна, оркестр — неожиданно шумен, концертное соревнование инструментальных партий друг с другом и с голосом — слишком навязчиво. В результате возникает ярчайший контраст со звуковой палитрой всей оперы. Если вспомнить, что, согласно ремарке Саддумене, на сцене изображено прибытие галеры и торжественный выход капитана, окруженного толпой рабов и рабынь, то пародийная аллюзия на помпезную оперу (точнее даже — венецианскую героическую оперу, частую гостью на сцене официального неаполитанского Сан Бартоломео) становится еще более ясной. Прибытие корабля — излюбленная сценическая картина в венецианских *dramma per musica* еще в эпоху

³¹ Ibid. S. 156.

сеиченто; виртуозная героическая ария — неперенный компонент оперы начала XVIII века. Объекты пародии обнаруживаются весьма легко. Так что и разговорный, и музыкальный «диалекты» в неаполитанской *commedia in musica* были фактом не только стилистическим, но и в некотором смысле эстетическим, поскольку выражали особый взгляд и на литературу, и на оперу.

Еще одним важнейшим и при этом наиболее легко узнаваемым на слух проявлением локальной неаполитанской специфики в «*Li Zite*» было проникновение в музыкальную комедию южноитальянской народной песни. Ее стилизацией (не исключено, что самой ранней из дошедших до нас) открывается опера. Чикарьелло (по традиции, восходящей еще к «Чилле», если не ранее) распевает в начале оперы канцону о том, как бы он хотел напугать сестру Анеллу, подсунув ей мышонка, ущипнуть ее за ногу, дернуть за край юбки — как жаль, что среди всех девушек он не нашел себе маленькой женушки.

На эту песню обращают внимание все исследователи *commedia per musica*, а М. Робинсон даже полностью приводит ее в своей монографии³². Он же подмечает весьма оригинальные приемы стилизации. Это не только типичная для неаполитанских песен вариантно-строфическая форма, но и характерные чередования в мелодии коротких звуков на ударные слоги, а длинных — на безударные, и скромный аккомпанемент в перерывах между вокальными фразами, словно имитирующий игру «самодеятельного» музыканта на излюбленном неаполитанцами калашоне. А в довершение — весьма причудливая группировка длительностей, как будто бы Винчи — не выпускник консерватории, а неопытный любитель³³ (Рис. 73). Что можно добавить к сказанному? Несмотря на то, что песня Чикарьелло вызывает смех у Чоммы, ее мелодия не может не очаровать своей безыскусной прелестью и особой, свойственной неаполитанским канцонам светлой меланхолией — той, что рождается из неги и неспешного течения жизни под безоблачным небом вблизи теплого моря. В ее ленивом токе нет и следа ритмической периодичности, типичной для энергичных песен-танцев, она очаровательно «неквадратна», ее несколько небрежная вариантность сродни фольклорной импровизационности. Песня Чика-

³² Robinson M.F. *Naples and Neapolitan Opera*. Op. cit. P. 222-224.

³³ *Ibid.*, p. 221.

рьелло — не просто проявление «неаполитанского локального колорита», но особый образный зачин оперы, в которой юмор и лирика выступают на равных и даже фривольная канцонетта окутана романтической дымкой.

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.

3.3. Неаполитанские комедии Дж.Б. Перголези и Дж.А. Федерико: формирование канона

Рассматривая итальянскую музыкальную комедию в период от середины 1720-х и до конца 1740-х годов, следует иметь в виду несколько важных обстоятельств. Во-первых, в эти годы она продолжала существовать в виде двух важнейших жанровых разновидностей — интермеццо и трехактной музыкальной комедии, распространенной на юге Италии, в Неаполе. Во-вторых, в их развитии явно обозначились два противоположных вектора: интермеццо переживает переломную стадию и начинает мало-помалу сходить со сцены; неаполитанская музыкальная комедия, напротив, преодолевая свою региональную замкнутость, постепенно завоевывает ранг одного из ведущих общеитальянских музыкально-театральных жанров.

Середина 1720-х годов — время резких перемен, временных кризисов и взлетов в развитии неаполитанской *commedia per musica*. Главная причина — смена поколений, которая как раз приходится на эти годы. Первые заметные фигуры, стоявшие у истоков жанра, — такие, как композитор А. Орефиче и либреттист Ф.А. Туллио — постепенно уходили со сцены. Причиной отчасти послужила стремительная карьера молодого Л. Винчи. Его оперы конца 1710-х – начала 1720-х годов открыли совершенно новую страницу в развитии жанра. Вместе с ним заявил о себе и один из новейших и талантливейших комических драматургов — Бернардо Саддумене. Их успех дал толчок «войне импресарио», о которой упоминают исследователи. На 1724 год пришлось открытие в Неаполе в дополнение к Фьорентини еще двух театров, ориентированных на музыкальную комедию, Нуово и Паче —

явное свидетельство того, что бурный спрос рисовал в умах театральных предпринимателей радужные перспективы. Впрочем, все оказалось не столь безоблачно. В тот же 1724 году появилась последняя музыкальная комедия Винчи. Его «Верная жена» («*La moglie fedele*», либр. Саддумене) как раз была приурочена к открытию театра Паче (возможно, не обошлось без интриги, чтобы отбить у Фьорентини столь модного автора). Но с этого момента и до конца своей жизни Винчи уже не написал ни одной *commedia in musica*, а целиком посвятил себя серьезному жанру. О причинах можно гадать, но наиболее вероятно, что композиторские гонорары за комическую и серьезную оперу были несопоставимы. Кроме того *dramma per musica* давала возможность работать с исполнителями совершенно иного класса, ставить перед собой музыкальные задачи другого уровня и наслаждаться не только локальной неаполитанской, но общеитальянской славой. В итоге стремительное наступление комического жанра в Неаполе захлебнулось. Театр Паче явно оказался не у дел, и через год его пришлось переориентировать на литературную драму, а импресарио двух других, Фьорентини и Нуово, напряженно искали новые таланты, чтобы сохранить публику.

Среди композиторов, предпринявших попытку выступить на поприще музыкальной комедии в эти годы, история сохранила несколько имен, но партитуры, к сожалению, единичные. Первыми, вероятно, следует назвать Пьетро Аулетту (1698-1771) и Джузеппе Селлитто (1700-1777). Оба дебютировали в 1725 году в театре Нуово с музыкальными комедиями: Аулетта с «Триумфом любви, или Свадьбой врагов» («*Il Trionfo d'Amore o Le Nozze tra nemici*», либр. К. Де Пальма), Селлитто — с «Любовью тени и ревностью ветерка» («*Amor d'un ombra e gelosia d'un aiga*», либр. К.С. Капече в редакции К. Де Пальма). Видимо, опера Аулетты имела успех, т.к. в следующем году в театре Фьорентини прошла его новая комедия «Карлотта» на либретто Б. Саддумене, а затем ему поступило предложение написать музыку к первой постановке новейшей драмы Метастазियो «Аэций» для римского театра Делле Даме к карнавалу 1728 года. Дебют Селлитто был, вероятно, не столь удачен, и лишь спустя пять лет, после его второй комедии «Оронт, или Сам у себя под стражей» («*L'Oronte o Il custode di se stesso*», 1730, либр. Б. Саддумене) и участия в рифачименто «Верной жены» Винчи для театра Нуово в 1731

году, он получил заказы на серьезные оперы для Венеции. Как видно, в своей карьере оба композитора явно следуют по стопам Винчи, словно пытаются повторить его судьбу. Но оба они так и не достигли его вершин в *dramma per musica*, а заслуженная слава мастеров комического жанра придет к ним в Неаполе позднее, во второй половине 1730-х.

Из авторов второго плана следует упомянуть Анастасио Орефиче (деят. 1726-1728), родственника (брата, племянника или сына) уже упомянутого Антонио Орефиче. Его первая опера «Милла, или Победа достается первому» («*La Milla o puro Chi e' lo primmo vense*», либр. К. Де Пальма) появилась на подмостках театра Нуово в декабре 1726 года. Вторая опера — «Лимпия» (авт. текста неизв.) — прошла в том же театре в следующем году и была повторена годом позже во Фьорентини под названием «Цыганка» («*La Zingara*») — явное свидетельство ее успеха. Но кроме переработки ранней оперы Винчи «Фальшивый слепой» для новой постановки во Фьорентини в 1727 году о других его сочинениях ничего не известно.

Переломный момент в развитии неаполитанской *commedia per musica* связан с именем Перголези и постановкой в 1732 году его оперы «Влюбленный брат» («*Lo frate 'nnamorato*»). Автором либретто был Дж.А. Федерико, сочинивший эту комедию за год до «Служанки-госпожи». Именно «Влюбленный брат» принес славу обоим авторам. С осени 1732 года оперу продолжали исполнять в течение всего карнавального сезона (т.е. до февраля 1733 г.), а на карнавал 1734 года она была возобновлена. Когда же в 1748 году театр Нуово вновь взялся за постановку (опера опять шла два сезона подряд), неаполитанские газеты писали, что она «вот уже двадцать лет цитируется и распевается повсеместно на улицах города»³⁴, хотя в действительности с момента премьеры прошло шестнадцать лет. В обращении к читателю в либретто 1748 года заверяется, что постановщики нового спектакля подходили к музыке Перголези едва ли не «с религиозным трепетом» и стремились ничего в ней не менять³⁵.

³⁴ Цит. по статье Х.Хуке (Hucke H.) о «*Lo frate 'nnamorato*» в *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*.

³⁵ См.: Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Op. cit., vol 3, p. 237. В реальности в оперу был введен дополнительный персонаж – слуга Москардино, для которого новый маэстро сочинил новую партию, и для удобства исполнителей были заменены некоторые арии, взятые, однако, исключительно из других сочинений Перголези.

Типичную сюжетную схему *commedia per musica*, ставшую популярной после пьесы Федерико, вывел немецкий музыковед, специалист по творчеству Перголези Х. Хуке. «Формально, — пишет он, — действие вращается вокруг молодого человека или девушки, которые силой каких-то обстоятельств были разлучены с семьей и выросли неизвестными у чужих людей в качестве найденшей. В него (или нее) одновременно влюбляются несколько персонажей, причем герои не в силах выбрать кого-либо одного из претендентов. В конце концов ситуация разрешается тем, что *persona incognita* оказывается братом, сыном, сестрой или дочерью кому-то из соискателей. Все прочие, в том числе «*vecchio innamorato*» или «*vecchia innamorata*» (влюбленные старик или старуха) остаются ни с чем. Эта фабула обогащается и варьируется с помощью всевозможных осложнений, комических положений и зачастую весьма грубых шуток»³⁶.

Эта схема довольно точно совпадает с основными перипетиями «*Lo frate innamorato*», хотя справедливости ради стоит сказать, что прием «инкогнито» — или, лучше, «ошибочной идентификации» — далеко не всегда в неаполитанских комедиях реализуется в виде мотива найденши, как в этом либретто. Статистически гораздо более часто с этой целью используется прием переодевания, как во «Фламинио», «Мнимой камеристке» или в либретто оперы «Любить — значит страдать» того же автора. На переодевании построены также и сюжет «Девушек на галере», о которой речь шла ранее. Мотив найденши, примененный во «Влюбленном брате», можно считать более редким, хотя по сути он выполняет ту же функцию, что и переодевание. Главная задача — смешать любовные интересы с элементом некоего фатального заблуждения, которое поддерживает драматическое напряжение тем, что за ним таятся скрытые угрозы либо инцеста (если персонаж инкогнито оказывается кровным родственником кому-либо из влюбленных в него), либо двоеженства (если он отправился на поиски своей неверной половины), либо мезальянса (если благородный герой или героиня наряжены слугами), либо даже сексуального скандала (если при переодевании скрывается пол).

³⁶ См. комментарии в статье Х.Хуке о «*Lo frate innamorato*» в *Pipers Enzyklopädie*. *Op. cit.*

Во «Влюбленном брате» речь идет как раз об угрозе инцеста: юный найденыш Асканио влюблен в двух соседских девушек Нину и Нену, в действительности — его родных сестер. Вообще-то угроза инцеста — весьма древний и очень острый сюжетный мотив, характерный скорее для героического или трагического жанров. В комедии Федерико он значительно смягчен уже тем, что здесь действуют не воинственные герои или политические деятели, меняющие судьбы мира, а самые что ни на есть мирные обыватели. Но и в таком виде этот мотив конечно же усиливает не столько комическую, сколько лирико-патетическую сюжетную сторону. Выровнять этот крен призваны другие персонажи, частично упомянутые в описании Хуке. В их числе прежде всего два влюбленных старика (*vecchi innamorati*): Карло — дядя двух сестер, и Марканьелло — приемный отец Асканио и отец Лугреции. Лугреция в свою очередь влюблена в Асканио. Не замечая общей любовной озабоченности и соперничества молодежи, старики стремятся осуществить собственные матримониальные планы. Карло хочет взять в жены Лугрецию, а Марканьелло — жениться на Нине. Притязания престарелых женихов, а также сцены возмущения и хитрые интриги их предполагаемых невест — давние и хорошо испытанные комические приемы, подкрепленные и усиленные в либретто еще и комментариями двух веселых и острых на язык служанок — Ваннеллы и Карделлы. Еще один яркий комический персонаж — Дон Пьетро, сын Марканьелло. Его можно отнести к особому типу «оригиналов», которому, в отличие от уже давно знакомых «*innamorati*», стариков и комических слуг, несколько труднее отыскать аналогии в предшествовавшей театральной традиции — будь то комедия *dell'arte*, *commedia erudita*, комедия «плаща и шпаги» или буффонные сцены барочных опер. Пристрастие к французским словечкам, неуклюже вплетенным в неаполитанский диалект, и бесконечное волокитство за служанками не новы для музыкальной комедии. Но все это сплавляется в совершенно законченный и яркий тип вертопраха, помешанного на всем модном и иностранном, можно даже сказать, во вполне «мольеровский» характер.

Хотя «Влюбленный брат» представляет собой полноформатную комедию, но и в ней, как и в «Служанке-госпоже», заметно стремление Федерико облагородить этот весьма разношерстный по своим истокам жанр. Поведение персонажей тща-

тельно мотивировано и соответствуют складу их характера. Это, однако, не заставило потускнеть колорит и своеобразие пьесы. Учитывая лидирующее положение Федерико среди неаполитанских комедиографов, которое он занял после небывалого успеха оперы, можно было бы объявить автора реформатором неаполитанской музыкальной комедии, но это — преувеличение. Да, после 1732 года психологически более точно выверенные комедии с легким налетом чувствительности действительно вошли в моду. Но это была именно мода, а не какая-то сознательная реформаторская акция. Она не привела к кардинальным жанровым изменениям, да неаполитанская комедия в них, в общем, и не слишком нуждалась.

Главное же состоит в том, что своим успехом опера обязана не столько либретто, сколько музыке Перголези³⁷. Правда, судя по некоторым сохранившимся сведениям, принципиальные нововведения — и «психологизацию» характеров, и основанный на ней особый лирический тон — публика первоначально вообще оставила без внимания. Ф. Каффарелли в предисловии к первому изданию оперы в собрании сочинений Перголези упоминает, что более всего слушателям пришлось по нраву три номера: ария Ваннеллы «*Chi disse c'a femmena*», «неподражаемо воплощенная певицей Маргеритой Поцци», финальный квинтет второго акта и знаменитый дуэт «*Io ti dissi e a dirti torno*»³⁸. Все они представляют в опере наиболее традиционную стилистику, тесно связанную с комическими положениями. Взять, к примеру, квинтет (II, 19). В нем обрисована ситуация, когда Марканьело в порыве ярости намеревается отвесить оплеуху своему сыну-щеголю, но по неловкости падает наземь и пытается с помощью окружающих подняться. Вокруг него хлопчут его сосед Карло и сын Дон Пьетро, в то время как служанки ехидно комментируют, намекая на желание старика жениться: «О, какая чудная больница для новобрачных!» Краткий ансамбль не содержит в себе, на сегодняшний взгляд, ничего особенного, за исключением разве что изящного противопоставления комически-патетических возгласов пострадавшего и его помощников и напевных, изложенных терциями фраз служанок. Успех же

³⁷ Анализ по рукописной партитуре из библиотеки Неаполитанской консерватории: I-Nc 32.2.11.

³⁸ См. предисловие к «*Lo frate 'nnamorato*» в: Pergolesi G.B. Opera omnia. Vol. 10. P. I. Каффарелли ссылается на труд П. Наполи Синьорелли: *Storia critica dei teatri antichi e moderni*. Napoli, 1777.

объяснялся, скорее всего, тем, что здесь довольно ловко реализовано старое как свет лацци с оплеухой и ее печальными последствиями.

Чуть более разнообразен и полон тонких сценических деталей дуэт Дона Пьетро и Ваннеллы «Я говорил тебе» (*Io ti dissi* - III, 15), в котором неумный волокита отчаянно ухаживает за служанкой. Ваннелла со всей возможной хитростью и ужимками пытается отбивать его атаки, изображая из себя полнейшую невинность и заявляя, что кавалер вгоняет ее в краску. В среднем разделе дуэта служанка все же соглашается взять у ухажера несколько «галантных уроков», и учится строить глазки, отвечать вздохом на вздохи и реплику «Ты заставляешь меня умереть!» (*mi fai morire*) остроумно парировать: «Ты заставляешь меня исчезнуть» (*mi fai svanire*). Успех и этого дуэта был обеспечен скорее не какими-то оригинальными музыкальными решениями, а живостью сценической ситуации.

Канцона Ваннеллы «Кто говорил, что женщина» (*Chi disse c'a femmena* - II, 7) также принадлежит к числу ярко комедийных фрагментов оперы. Остроумно *motto*, сформулированное в тексте: женщины в жизненных делах изобретательнее чертенка. Но в музыке эта комедийность подана весьма опосредованно. Ария начинается как сицилиана в патетическом ре миноре. Выразительные детали гармонизации еще и подчеркивают драматический накал — чего стоит терпкое увеличенное трезвучие (Рис. 73, такт 3), переходящее прямо в неаполитанский секстаккорд. Конечно же, характер этой музыкальной темы скорее противоречит тексту. Но Перголези не ограничивает тематический план канцоны развитием лишь этой одной музыкальной идеи, а строит его на противопоставлении: вслед за первым куплетом в жанре сицилианы следует второй — в темпе *allegro* и в характере, близком тарантелле. Основная мысль текста больше соответствует быстрой теме, и в медленной части возникает особый пародийный эффект. Композитор словно иронически подсмеивается над излишним пристрастием неаполитанцев к чувствительным сицилианам. Доказательство этого иронического отношения — то, что практически в таком же ключе Перголези подает и открывающий оперу номер — канцону Ваннеллы и Карделлы «*Passa Ninno da cca 'nnante*» (I, I), тоже сицилиану. Ее шутивно-эротический текст о «негоднике и хитреце» Нино, что своими хождениями под ок-

ном лишает покоя бедных девушек, столь же явно контрастирует ее жалобной, полной горестных придыханий мелодии.

Сицилиана — один из жанровых полюсов оперы. Второй составляет новомодный в те времена менуэт. Именно менуэт «О глазки, огоньки любви» (*Pupillette fiammette d'amore* - I, 2) напевает, пританцовывая и неотрывно рассматривая себя в карманное зеркальце, щеголь Дон Пьетро, появляясь на сцене, — ситуация, живо напоминающая бесконечные пародии на модную менуэтоманию в интермеццо (Рис. 75). Это не единственный менуэт в партии Пьетро, в конце II акта он поет прямо по-французски «Боже, какое очарование» (*Mon Dieu, comblende charme*) — цитируя, вероятно, еще один небольшой менуэт, популярный в те годы. Следы этого танца заметны и в арии Лугреции «Он в этой груди» (*Egli è di questo petto* - III, 7), и в арии Карделлы «Зачем меня браните» (*Perchè mi strillate* - III, 13). Из всех вариантов И. Стравинский, однако, выбрал первый для одного из заключительных номеров своего «Пульчинеллы». Знаменитая фраза законодателя композиторской моды XX столетия — «в действительности же замечательно в «Пульчинелле» не то, как много, а то, как мало там добавлено или изменено»³⁹ — имеет непосредственное отношение и к нему. Безусловно, Стравинский оценил это сочетание, этот контраст незатейливой, наивной, даже несколько стилизованно «народной» простоты, господствующей в начальном периоде, и неожиданно странного, чуть экзальтированного второго колена, полного нервных обратнопунктирных ритмов, минора и изысканной, приправленной переченьями хроматики. Очаровательная асимметрия двухчастной формы (8 тактов экспозиции против 10 второй части), возникшая из-за мучительной промежуточной остановки на увеличенном секстаккорде IV ступени, единственном устойчивом в мире ползучих хроматизмов, и следующего затем решительного возвращения в сферу бодрого мажора, также должна была обратить на себя внимание.

Эмоциональная подвижность, стремление уйти от пребывания в рамках одного аффекта весьма характерны для «Влюбленного брата» и проявляются даже в ариях более одноплановых. Еще ярче эта гибкость и непосредственность воплощается в лирических номерах. Даже в идиллической и обобщенно-танцевальной пер-

³⁹ Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 172.

вой арии дядюшки Карло «Удачливые жены» (*Avventurose spose* - I, 8), в которой он наставляет племянниц быть ласковыми супругами, находится местечко робкому минорному фригийскому обороту, когда героиня невзначай задумывается о своей собственной будущей женитьбе. Похожий, но с более жалобным оттенком оборот возникает в энергичной арии Ваннеллы «Госпожа, поверьте мне» (*Gnora, credetemi* - I, 17) — служанка оправдывается, что вовсе не виновна в ухаживаниях прилипчивого Дона Пьетро. И в гневной арии Нены «Ты в моих мыслях» (*Tu sei de' pensieri miei* - II, 9) *D-dur*, в которой она дает выход оскорбленному женскому самолюбию: горестное признание девушки в неодолимой любви звучит на фоне нисходящей минорной гаммы в басу. Но этим все далеко не ограничивается. В целом, прием «оминоривания» так или иначе проявляется в 16 из 22 мажорных сольных номеров оперы — т.е. более чем в двух третях. Речь идет конечно же не просто о спонтанном появлении тех или иных минорных созвучий, но о переинтонировании мажорных тем или их фрагментов, либо о вкраплении внутрь мажорных разделов новых контрастных в ладовом отношении тематических образований. Примером может служить ария Нены «Так необычно мое мучение» (*E' strano il mio tormento* - I, 10). Ее тема выдержана в спокойном тоне *mezzo carattere*, хотя в тексте речь все время идет о «муке» (*tormento*), «страдании» (*martire*), которые приходится испытывать «бедному влюбленному сердцу» девушки (Рис. 76а). Единственная особенность — разделение мелодии на два тематических фрагмента («а» и «б») и сплошное, без повторов слов, силлабическое пропевание текста в едином настроении и без детализации. Но затем на многозначительной фермате завершается зона беспроблемного экспонирования и начинается «аналитика» — вскрытие того, что до времени оставалось за пределами внимания. Характер этой аналитики дает почувствовать небольшой фрагмент. В нем переинтонированы начальные фразы: появляются чувствительные синкопы, напоминающие о стилистике арий Винчи и Фео, слова поэтического текста также подвергаются изменениям. На втором двустигии дана новая тема (Рис. 76б)⁴⁰. Мелодически она явно производна от первоначального варианта, но опирается на гораздо более напряженную

⁴⁰ Новая тема по существу представляет собой вполне сложившуюся в рамках старинной сонатной формы побочную партию. Приведен фрагмент из раздела *a'* (где он звучит кватрой выше, нежели в экспозиции).

гармоническую основу: повторенный несколько раз оборот (альтерированный DD4/3 – D) словно не дает вырваться из порочного круга. Минорная тень, нависшая над этой темой, очевидна. Она и в колоритном интервале уменьшенной кварты в мелодии, и в последней вокальной фразе о «бедном влюбленном сердце» — полностью попавшей под власть минора, эффектно ворвавшегося на прерванном кадансе.

Тонкость владения Перголези тематическими преобразованиями проявляется в многочисленных деталях, в его умении даже самым обычным и нейтральным музыкальным фрагментам придать черты неповторимой индивидуальности. Красноречивый пример — заключительный ригурнель приведенной арии Нены. Казалось бы, вполне довольно того, что в нем обыграно родство с основным материалом вокальной партии, создается арка со вступительным ригурнелем и все энергично продвигается к заключительному кадансу на основе бодрого рамочного двухголосия. Ко всему этому композитор добавляет партию альтя. Его элементарная гаммообразно-нисходящая мелодическая линия превращается в цепь запаздывающих на целых полтакта задержаний, резко контрастирующую с господствующим тематизмом своей меланхолической задумчивостью и нерешительной медлительностью.

Помимо жанровой и полухарактерно-лирической сфер во «Влюбленном брате» представлены почти все развитые к тому времени комические элементы. Среди них, конечно же, на первом месте пародия. Патетическая ария пародирована в сольном номере Марканьелло «Радость моя, хочешь меня оставить» (*Gioia mia mi vuoi lasciare* – II, 6), где он пытается оправдаться перед предполагаемой невестой, которая уличает его в шашнях со служанкой; ария *di sdegno* — в его же сольном номере «Нечего сравнивать» (*Non c'è conguaglio* – III, 16) и в арии Нины «Вырву тебя из моего сердца» (*Ti scaccio dal mio petto* – II, 5). Еще один объект пародии — ария-сравнение. Большая ария Нены «Плыву, бороздя море любви» (*Va' solcando il mar d'amore* – III, 4) с солирующей флейтой представляет собой пародию на типичную «морскую» арию⁴¹, а «Отвлекает» Дона Пьетро (*Si stordisce* – II, 11) — на арию

⁴¹ Вероятнее всего, это могла быть чрезвычайно популярная и сохранившаяся во многих списках ария Арбака из «Артаксеркса» Л. Винчи «Плыву, бороздя жестокое море» (*Vo solcando un mar crudele*).

с имитацией голосов животных (правда, в ней вместо привычного пения птиц — подражание ослиному крику).

Все эти номера складываются в яркую, разнообразную и полную жизни картину, в которой сквозь контуры традиционных сценических типов и решений проступают тонкие оттенки нравов и индивидуальных характеров. В эту живую и заражающую своим полнокровием стихию композитор вносит еще один новый и совершенно неповторимый перголезиевский акцент. Речь идет о двух минорных ариях — в партиях Асканио и Карло.

В целом сольных номеров, в которых господствует минорная тональность, в опере семь — т.е. чуть меньше четверти. Можно считать это довольно высоким процентом. Правда, большинство минорных арий вполне адаптировано к комедийному жанру: три из них — пародийные сицилианы, где минорная тональность была обычным атрибутом, еще одна — уже упомянутая пародийная патетическая ария Марканьелло. На этом фоне арии Асканио и Карло резко выделяются своим настроением.

Полная меланхолии ария Асканио «Любую боль, и более острую» (*Ogni pena più spietata* — I, 13) открывает его партию (Рис. 77). Она сразу очерчивает важнейший эмоциональный пласт оперы. В рамках неаполитанского комического жанра такие настроения не слишком привычны, но, как уже говорилось, одно из главных новшеств Перголези и Федерико как раз и заключалось в радикальном усилении лирической стороны *commedia per musica*. Особое обаяние этой арии складывается из многих признаков, не несущих в себе, на первый взгляд, ничего необычного. Своим жанровым наклоном она более всего соответствует канцоне — об этом свидетельствует фактура в духе квазигитарного аккомпанемента. Впоследствии такой фактурный рисунок станет штампом, будет вызывать справедливые нарекания, но во времена Перголези он был большой редкостью. Гибкая линия нижнего голоса ближе генерал-басовым истокам, чем песенным гитарным переборам. В этом — первая изысканная «странность» арии. Вторая — гармонический строй или, попросту, выбор аккордов, весьма характерный для Перголези, особенно мягкие проходящие диатонические секундакорды. Кварто-квинтовые фундаментальные ходы в басу — определенные и решительные — ему в данном случае скорее всего пока-

зались чуждыми и поэтому если и допускаются, то никак не между основными, а между побочными ступенями лада (VI и III). Композитор ценит яркость гармонической краски, с любовью несколько раз возвращается к трезвучию VI ступени, оттеняющему своим мажором общий минорный колорит, в то время как аккорды главных функций предпочитает давать в виде обращений. Все это, при сохранении предельной простоты, сообщает гармоническому строю арии тонкость и изысканность.

Мелодика также отличается редким своеобразием. Перголези отказывается от простого решения — написать арию в жанре сицилианы. Хотя он и оставляет элементы пунктирного ритма в мелодии, напоминающие об этом жанровом прообразе, но это ломбардский ритм, обратнопунктирный, более энергичный, чем в сицилиане. Мотивы с ним напоминают выписанные форшлагги, которыми расцвечена мерная и обреченно-спокойная поступь мелодии. Вообще, идею форшлага можно считать главной музыкально-характеристической находкой арии. Особенно тонко она трактована в первой теме, где использован редкий прием форшлага-скачка, отдаленно напоминающего тирольский йодль. Правда, поданы эти скачки чрезвычайно рафинированно, с ориентацией на утонченную вокальную культуру и технику. Ведь нота *соль* второй октавы, к которой словно привязан форшлаг-скачок, относится к верхнему, форсированному регистру сопранового или тенорового голоса⁴², поэтому легкое, нежное и непринужденное касание этого звука требует немалого мастерства и заранее задумывалось автором как особая художественная деталь. Распетый форшлаг становится стержнем и второй темы, где он дан в виде энергичной нисходящей поступенной пробежки от терцового тона к тонике. Жалобный упрек — то ли стон, то ли всхлипывание (на слове *consolar* – утешить) еще более усилен глубоким и мрачным *es-moll* — излюбленной перголезиевской светотенью. В разделе *a'* первой части роль этого нисходящего мотива усиливается, и его томительные интонации проникают в первоначально гораздо более сдержанную мелодику связующей партии.

Еще одна особенность арии Асканио связана со структурой. Хотя кантиленная песенность проявляется в ней совершенно очевидно, все же Перголези предпо-

⁴² Известно, что в 1732 году партия Асканио исполнялась сопрано, а при возобновлении спектакля в 1734-м была передана тенору.

читает не следовать жанровому прообразу также и в структуре, т.е. не излагать номер прямо в строфических песенных формах, а остаться в рамках традиционной для оперы трехчастной *da capo*. Она, конечно, приподнимает героя над обыденно-бытовой жанровой стихией, которая даже в столь приближенном к жизни искусстве, как неаполитанская музыкальная комедия, если и допускалась на сцену без дополнительной «цивилизирующей» обработки, то разве что в совсем уж приземленных партиях слуг. В случае же с арией Асканио мы имеем дело с виртуозным и деликатным сочетанием свойственных песенным структурам элементов периодичности и строфики с композиционными и тематическими принципами сонатности. Это — характерная для Перголези сонатно-строфическая форма, причем появилась она во «Влюбленном брате» едва ли не ранее, чем в его операх *seria*.

Ария Карло во многом находится в русле той же стилистики, хотя в данном случае ее появление выглядит не вполне мотивированным. Лирический номер столь редкой эмоциональной полноты кажется неожиданным в партии *vecchio innamorato* — фигуры традиционно комической или даже карикатурной. Основанием для этого номера послужила сценическая ситуация: Марканьелло намекает своему приятелю, что сердце его невесты несвободно и что матримониальные планы ставятся под вопрос, чем вызывает растерянность и замешательство Карло. Этой-то растерянности и оказалось достаточно, чтобы невзирая на общую линию партии, на целостный облик персонажа дать ему номер, столь захватывающий лирической стихией. Как видно, Федерико и Перголези еще легко готовы пожертвовать «мольеровским» единством характера ради эффектной ситуации — логика, уходящая корнями в импровизированную комедию.

Как и у Асканио, ария Карло «Трепещет мое сердце» (*Mi palpito il core* - II, 17 – Рис. 78) написана в патетическом *c-moll*. Но она ближе взволнованным ариям *parlante* оперы *seria*, нежели канцоне. Главный же выразительный прием состоит в противопоставлении сдержанной, аскетичной в своих интонациях и ритме вокальной мелодии и взволнованного, пронизанного нервными синкопированными фигурами и ламентозными секундовыми задержаниями сопровождения скрипок. Во время звучания голоса аккомпанемент отступает в тень, в паузах же — выходит на передний план. Тема арии внутриконтрастна: суровый зачин и полный трепета от-

вет. Этого противостояния оказывается достаточно для лаконичной формы арии. В противоречие к собственному методу — тематическому разнообразию и изобилию — Перголези ограничивается в этом номере старинной двухчастной формой и даже не пытается делать шаг в сторону сонатного битематизма.

«Влюбленный брат» Федерико и Перголези обозначил наивысшую точку в развитии неаполитанской музыкальной комедии. Изначально заложенные в этом жанре потенции раскрыты здесь во всей полноте, многообразии и убедительности. Несмотря на несколько экспериментальные по характеру акценты в лирической сфере, общий баланс остается ненарушенным — и комедийная, и характерная составляющие сохраняют свой вес и значение.

3.4. Нарастание влияний метастазиевской оперы *seria*

Второй музыкальной комедией Перголези и Федерико стал «Фламинио». Премьера прошла в неаполитанском театре Нуово осенью 1735 года и была с энтузиазмом встречена публикой. Эта новая победа, состоявшаяся всего через год после успешного возобновления в 1734 году «Влюбленного брата», укрепила авторитет содружества Перголези и Федерико, окончательно утвердив за авторами ведущее положение в неаполитанском комическом жанре.

Сюжет «Фламинио» во многом развивается в русле, уже знакомом по «Влюбленному брату». Вновь посторонний молодой человек, проникший в круг давно и хорошо знавших друг друга соседей, обращает на себя внимание двух девушек и разбивает уже, казалось, сложившиеся пары. Фламинио — не найденыш, как Асканио, но он — инкогнито, незнакомец, у него есть тайная цель жениться на некогда отвергшей его девушке. Это дает повод к интриге, которая движется за счет любовного соперничества. В него вовлечены практически все персонажи, включая даже слуг Бастиано и Кекку, образующих здесь пару, весьма сходную с основными фигурами комических интермеццо. В этой опере, в сравнении с прежней, слуги гораздо более явно отделены от остальных участников действия, чьи отношения редко переходят грань, разделяющую лирико-драматические переживания и комедийную характерность. Такая отделенность, а также явно ощущаемые черты иерархии во взаимоотношениях других персонажей дают повод многим ис-

следователям говорить о проникновении во «Фламинио» элементов поэтики оперы *seria*⁴³. Речь идет, прежде всего, о разделении всех действующих лиц на несколько ролевых групп со своими вполне четко очерченными функциями и статусом. Крайние полюса обозначают, с одной стороны, уже упомянутые слуги, с другой — пара «серьезных» возлюбленных: молодая неаполитанская вдова Джустина и влюбленный в нее благородный римский юноша Фламинио. Некогда, еще до замужества Джустины Фламинио сватался к ней и получил отказ, но теперь пытается вновь завоевать ее любовь. Для этого он приехал в Неаполь и под чужим именем поступил на должность управляющего в дом к Полидору, жениху Джустины. Любовную пару второго плана составляют Агата, сестра Полидору, и ее жених Фердинандо. Оба они относятся уже не к «возвышенным», а скорее к «полухарактерным» персонажам. В особенности это касается Фердинандо, единственного среди всех *innamorati*, кто изъясняется на неаполитанском диалекте. Что же касается Агаты, то об аналогичности этой роли ампула *seconda donna* в серьезной опере говорит уже то, что в своей тайной любви к Фламинио она является соперницей Джустины. Наконец, последний из действующих лиц Полидору, хотя и принадлежит номинально к кругу «влюбленных», но фактически находится на грани между полухарактерными и комическими персонажами. По сути он представляет тот самый тип «оригиналов», что и Дон Пьетро из «Влюбленного брата». Его эксцентричность заключается в приверженности простонародным забавам. Они-то и сослужат герою злую службу: увидев его прыгающим в мешке наперегонки с Бастиано, его невеста Джустина окончательно отдаст предпочтение более респектабельному Фламинио.

Радикальное новшество Федерико в этом сюжете — отсутствие влюбленных стариков, игравших в музыкальных комедиях одну из ключевых ролей. В итоге опера практически полностью избавилась от родовых признаков традиционных комедийных жанров, потеряв при этом, правда, существенную долю комизма. Ведь *vecchi innamorati* не были выделены из общей любовной интриги так, как из нее выделялись слуги, но, следуя своим интересам, составляли одну из основных линий противодействия. И именно в русле этой линии комизм ситуаций и положений на-

⁴³ См.: Degrada F. [Il Flaminio di G.B.Pergolesi], комментарии к CD-записи: G.B.Pergolesi. Il Flaminio. Fonit Cetra/Musica aperta, CD-3927 044432. P. 10.

ходил непосредственное выражение. Видимо, поэтому в целом «Фламинио» в динамике и остроте, живости и непринужденности действия заметно уступает «Влюбленному брату». Кроме того, заметны и другие особенности. В первой опере нерешительность Асканио, его колебания были простым и естественным фактором, оттягивающим развязку. Здесь же в этой роли выступает не вполне логичная и несколько искусственная причина: Джустина и Фламинио никак не могут выяснить отношения — без ясных и очевидных на то оснований. Поэтому в силу вступает мотив длежащего недоразумения, традиционный скорее для серьезной, чем для комической оперы.

Трудно сказать, кто был инициатором еще более радикального даже в сравнении с «Lo frate 'nnamorato» «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. Как бы то ни было, но в случае с «Фламинио» мы имеем дело со следующим, экспериментальным по своему характеру шагом в сторону дальнейшей «идеализации и лиризации» музыкальной комедии.

Поэтика серьезной оперы заметно повлияла на музыкальный строй «Фламинио». Первое следствие — композиция, выстроенная с самым строгим соблюдением принципов ролевой иерархии. Оба главных героя — условно говоря, *prima donna* и *primo uomo* в терминах оперы *seria* — получают по четыре арии и один общий дуэт. Агата и Фердинандо (персонажи второго плана) — соответственно четыре и три сольных номера. Слуги имеют по две арии и выступают в ансамблях: Бастиано три раза, Кекка — два. Ничего подобного не наблюдалось во «Влюбленном брате», где действовал совершенно иной принцип: в границах акта каждому персонажу предназначался минимум один номер. Главное же исключение во «Фламинио» составляет оригинал Полидоро, имеющий пять сольных номеров и участвующий в двух ансамблях. Это можно понять — ведь именно он принужден нести на себе основной груз комедийных ситуаций и представлять комическое за пределами мира слуг, в среде увлеченных любовными переживаниями благовоспитанных состоятельных горожан. Так что его ключевое положение как посредника между двумя лагерями сказалось и на его партии.

Дело не исчерпывается количественным соотношением. Важна и стилистическая дифференциация в зависимости от ранга персонажа. Если во «Влюбленном брате» партии «влюбленных» Лугреции и Нины могли включать комические по стилистике арии, то во «Фламинио» это практически невозможно. Ни у одного из членов «квартета» *innamorati* нет арии с явными комическими идиомами. Можно лишь говорить о более или менее отчетливых чертах жанровости, и то заметных лишь у Фердинандо. В его арии «Non si scella» (I, 13) безошибочно угадываются типичные формулы менуэта. Но тональность *c-moll* не оставляет и следов жизнерадостности, обычно характерных для этого танца в комедийных партиях. В той же тональности написана и вторая жалобная ария Фердинандо «Моя доля» (*La sciorte mia* - II, 3), напоминающая, правда, уже не танец, а песню — довольно простенькую канцону. По сути, этими двумя номерами явные влияния первичных бытовых жанров и исчерпываются. Остальные в той или иной степени ориентированы на жанровые модели, укоренившиеся в серьезной опере.

О влиянии оперы *seria* на раннюю музыкальную комедию, будь то интермеццо или неаполитанская *commedia per musica*, речь уже заходила не раз, и в самом этом факте нет ничего из ряда вон выходящего. И все же «Фламинио» в этом отношении демонстрирует нечто особенное. Если обычно в комических операх и появлялись арии, следующие нормам серьезной оперы, они, как правило, подавались в пародийном ключе. Во «Фламинио» такие арии представлены необычайно широко, и, что особенно важно, элементы пародии в них практически не ощущаются. Первая ария Фламинио «Сотрясает и бурлит» (*Scuote e fa guerra* - I, 9), например, — масштабная, весьма эффектная ария-сравнение, где герой уподобляет постоянство и верность своего сердца скале, противостоящей ударам ветра и морских волн. Это типичный для оперы *seria* музыкально-поэтический топос. Но здесь, в *commedia in musica* он не имеет ничего общего с пародией! Бури и вихри представляют нам картину душевного смятения Фламинио. Он появляется на сцене в декорациях, изображающих тихий и мирный пригород Неаполя, но в этой арии похож, скорее не на городского обывателя, а на возвышенных и благородных героев метастазиевских драм.

Конечно, строго говоря, это родство лишь внешнее. У Фламинио, в отличие от большинства метастазиевских героев, душевное смятение возникает не в середине действия под давлением обстоятельств и в итоге специально, виртуозно сконструированной интриги, а дается изначально, при первом появлении. В дальнейшем же, наоборот, этот эмоциональный накал сглаживается. И все же вес лирико-патетического начала в перголезиевском «Фламинио» ощутимо выше, чем во «Влюбленном брате» и музыкальных комедиях той поры. В наибольшей степени это проявляется в партии Агаты, страдающей оскорбленным самолюбием и ревностью на протяжении всего действия и вынужденной в итоге вернуться к постылому жениху Фердинандо. Все четыре ее сольных номера решены в патетической манере с преобладанием упреков, возмущения, гнева и постепенным эмоциональным нарастанием к третьей арии «От мрачного, горького беспокойства» (*Da rio funesto turbine* - II, 8), которой предшествует развернутый аккомпанированный речитатив⁴⁴. Как видно, во «Фламинио» во многом возрождается тот мир благородных стремлений и порывов, что на раннем этапе прорвался в *commedia in musica* в экспериментальном «Триумфе чести» А. Скарлатти и Ф.А. Туллио. Только здесь стилистической опорой для него служит не позднеаркадская трагикомедия, а метастазиевская опера *seria*.

Впрочем, лирическая сфера в опере далеко не исчерпывается одной лишь патетикой. Для партий первого плана скорее характерен иной пласт настроений и интонаций: более умиротворенный, проникнутый сладостным томлением и негой. Чувствительные *amorosi*, в которых властвует мягкая широкого дыхания кантилена, по сути, составляют костяк двух главных партий — Фламинио и Джустины. Они — наиболее специфичный элемент перголезиевской стилистики в этой опере. В качестве примера можно привести арии «Больше, жестокий, мне не скажешь» (*Più crudel non mi dirai* - I, 19 – Рис. 79) Джустины и «Тот, чье сердце в цепях» (*Chi ha il cor fra le catene* - III, 8 – Рис. 80) Фламинио. Арии подобны друг другу и образуют выразительную арку между концом I акта и последней сценой перед финалом оперы: Джустина впервые ясно понимает, что именно любовь к ней — причина по-

⁴⁴ Один из двух в опере — второй возникает перед арией Полидоро «Нет мне больше покоя» (*Non abbia più riposo* - III, 10).

явления Фламинио в Неаполе, Фламинио окончательно убеждается в ответном чувстве к нему Джустины. Оба номера написаны в медленном темпе с опорой на сходные ритмическую и синтаксическую (распределение фраз по типу *abb'*) формулы. Несмотря на простоту, мелодии их, тем не менее, обладают особой выразительностью. Долгие звуки позволяют продемонстрировать красоту тембра голоса, нежную сладостно-сладкую кантилену оттеняют подвижные фигурации скрипок. Дополнительные штрихи вносят короткие пробежки шестнадцатых на завершениях фраз, придающие легкость и грацию. Подъем на октаву в начале третьей фразы добавляет эмоциональной остроты, которая, впрочем, тут же смягчается общим нисходящим движением. В ариях господствует одно состояние. И лишь в конце разделов Перголези не удерживается, чтобы не оттенить общее умиротворение краткими — в сравнении с его другими ариями — минорными светотенями⁴⁵.

Все эти кажущиеся столь неповторимо перголезиевскими и присущими исключительно этой опере особенности имеют свои более ранние аналоги. Следует признать, что у самого Перголези выдержанные в подобной стилистике номера появились в серьезной опере — к примеру, в чудесной «Пока спишь» (*Mentre dormi*) из «Олимпиады». Сходные образцы находим также в поздних серьезных операх Л. Винчи (например, в его «Катоне в Утике», 1728). Так что в развитии и обогащении этой стилистической сферы итальянской оперы Перголези выступает одним из главных продолжателей своего знаменитого старшего современника, обнаружив при этом возможность адаптировать ее изысканный строй к миру *commedia in musica*.

Специфические для жанра комические черты сконцентрированы в партиях слуг и в сольных номерах «оригинала» Полидоро. У слуг, которые во «Фламинио» довольствуются весьма скромной ролью, все укладывается в уже знакомые по другим комическим операм и интермеццо нормы. Хотя, следует признать, их последний дуэт из третьего акта «Из-за тебя в моем сердце» (*Per te ho io nel core* - III, 9), где по-перголезиевски тонко имитируется биение влюбленных сердец, одна из пер-

⁴⁵ Ария Фламинио представляет специфический для Перголези тип старинной сонаты с повторным вариантным изложением раздела *a'*. В данном конкретном случае реприза главной темы опускается и повтор начинается с варьированного изложения связующего раздела, где скрытый в арии потенциал патетики находит полное выражение. Впрочем, завершающая побочно-заключительная тема смягчает этот всплеск и возвращает общее настроение нежного спокойствия.

вых реализаций топоса, характерного для всей комической оперной традиции XVIII века.

Партия же Полидоро выделяется некоторыми особенностями. Прежде всего обращает на себя внимание необычно широкий стилистический диапазон его номеров. Здесь мы имеем и канцону-сицилиану об «овечке» и «пастушке» (совершенно в том же ироническом духе, что и во «Влюбленном брате»)⁴⁶, и галантный менуэт «Когда любовь так близко» (*Amor che si sta accolto* - II, 1), одинаково уместный как в комической, так и в серьезной опере, и последнюю, предваряемую аккомпанированным речитативом полную гнева и горечи «Нет мне больше покоя» (*Non abbia più riposo* - III, 10). Из всех, однако, выделяется его ария «Эти листья и эти камни» (*Queste fronde e questi sassi* - III, 2 – Рис. 81). Она представляет собой образец номера в «полухарактерной» стилистике, мастером и отчасти законодателем которой проявил себя Перголези. Полидоро, выслушав отповедь Джустины по поводу его легкомысленных прыжков в мешках наперегонки со слугой, появляется на сцене и размышляет о «мешках-ловушках», что подстерегают человеческие сердца. Уже сам текст представляет собой трагикомическое смешение грустных и юмористических мотивов. И Перголези удается без малейших усилий раскрыть его содержание. Начальный период (в структуре *abb'*) с его облегченной мелодией и игривыми оркестровыми комментариями сменяется связкой, в которой вдруг появляются минорные блики и медленный нисходящий хроматический ход баса. И вот уже кажется, что минор господствует безраздельно, но в этот патетический момент ритм вокальной партии настолько учащается, что начинает напоминать комическую скороговорку. Так в постоянном балансировании между драматизмом и юмором рождается музыкальный образ замечательной глубины и многогранности.

Волею судьбы музыкальная комедия «Фламинио» стала последней оперой Перголези. Написанная спустя несколько месяцев после оперы-*seria* «Олимпиада», она принесла автору последний прижизненный успех, смягчив, по-видимому, горечь от равнодушного приема, которым римляне встретили его лучшую героическую оперу. После «Фламинио» композитор, чрезвычайно ослабленный стреми-

⁴⁶ Канцона Полидоро «Пока по травке пасется овечка» (*Mentre l'erbetta pasce l'agnella* - I, 1) снискала в наши времена большую известность тем, что была избрана И. Стравинским в качестве начального номера его «Пульчинеллы».

тельным обострением туберкулеза, удалился в Поццуоли — тихий провинциальный городок неподалеку от Неаполя. Здесь он создал свое последнее сочинение — церковную кантату *Stabat mater*, затмившую в сознании потомков все его сценические шедевры. Впрочем, неаполитанцы еще долгое время отдавали дань признательности оперному таланту Перголези. «Фламинио», подобно «Влюбленному брату», был возобновлен в 1737 году — через два года после премьеры. Этим дело не ограничилось, и в 1743 году опера вышла за пределы родного Неаполя, достигнув Тосканы. Она была поставлена во время карнавального сезона в Сиене. А в карнавал 1749 года вновь вернулась на сцену неаполитанского театра Нуово — свидетельство редкой для того времени привязанности неаполитанской публики к сочинению в жанре комической оперы.

Но в исторической перспективе все же особое значение имеет уже упомянутая сиенская постановка. Она отмечает важнейшую тенденцию — пробуждающийся интерес к большим операм в комическом жанре со стороны других (помимо Неаполя) итальянских регионов. Негласный жанровый канон — писать если не все, то хотя бы несколько ролей на неаполитанском диалекте — препятствовал распространению *commedia in musica*. Но к концу 1730-х годов интерес к неаполитанской продукции столь значительно возрос, что импресарио других провинций уже не останавливались перед тем, чтобы адаптировать оперы к общеитальянским или к своим местным языковым нормам.

3.5. Оперы конца 1730-х и прорыв за пределы локальной традиции

Сочинения, осуществившие подлинный прорыв неаполитанской музыкальной комедии к всеитальянской аудитории, возникли буквально через несколько лет после смерти Перголези. Первой и, к сожалению, одной из немногих, дошедших до нас в сравнительно полном виде, в их числе должна быть названа «Мнимая камеристка» («*La finta cameriera*») неаполитанца Гаэтано Латиллы. В конце 1730-х — начале 1740-х она была поставлена практически на всех сколько-нибудь значительных итальянских сценах. К Гаэтано Латилле музыкальная история была не слишком благосклонна. Из более четырех десятков его оперных сочинений сохранились лишь единицы, и то большей частью в виде разрозненных арий. Между тем в свое

время его имя было широко известно не только в Италии, но и за ее пределами. Когда в своей «Истории музыки» Ч. Берни попытался установить авторство одной из шедших в Лондоне в 1761 году анонимных опер, он назвал имена Галуппи и Латиллы, мотивируя тем, что «только они в то время так хорошо писали в этом стиле»⁴⁷.

Начальный этап творческого пути Латиллы совпал со временем расцвета перголезиевского таланта. Можно считать, что творческая зрелость к нему пришла не столь рано, как к его коллеге, и его первые оперы — «Мужья поневоле» («*Li marito a forza*», либр. Саддумене, 1732), «Оттавио» (либр. Федерико, 1733) и «Обманутые» («*Gl'ingannati*», либр. Федерико, 1734) — оказались в тени музыкальных комедий Перголези. Но Латилла, пройдя солидную школу в консерватории Сант Онофрио⁴⁸, где среди его учителей мог быть Ф. Фео, а одноклассников — Н. Йомелли, постепенно все более и более привлекал к себе внимание. После премьеры в Риме в театре Тординона в 1737 году его первой серьезной оперы «Фемистокл» (либр. П. Метастазियो) и одновременно с римской постановкой «Мнимой камеристки» он выиграл конкурс на пост капельмейстера церкви Санта Мария Маджоре в Риме — один из самых престижных в Италии. Впоследствии ему удавалось достичь ключевых позиций и в Венеции, где он был хормейстером в консерватории Пьета, а затем вторым маэстро (под началом Б. Галуппи) в капелле дождей собора Сан Марко. К сожалению, его церковные сочинения также в большинстве утеряны.

Две из неаполитанских музыкальных комедий Латиллы сыграли особую роль в развитии жанра. Вторая из них — «Мадама Чиана» (либр. Дж. Барлоччи, Рим, 1738) — не сохранилась или, что также возможно, все еще не обнаружена в многочисленных итальянских собраниях. Что же касается «Камеристки», то речь, собственно, должна идти о музыкальной комедии «Джисмондо», поставленной на сцене неаполитанского театра Фьорентини летом 1737 года — именно так по имени главного персонажа озаглавил свое либретто Дж.А. Федерико. Неаполитанская постановка оперы в целом следовала основным стандартам местной музыкальной комедии с уже знакомыми по прежним либретто Федерико и типичными для него

⁴⁷ Burney Ch. A General History of Music. Op. cit. Vol. 2. P. 861.

⁴⁸ По другим данным, он учился в консерватории Санта Мария ди Лорето у Ф. Манчини (NGDO, v.2, p. 1106).

модернизациями: неаполитанский диалект не у всех персонажей, но преимущественно у слуг, стремление адаптировать к комической опере принципы ролевой иерархии, характерные для оперы серьезной, и, наконец, особое внимание лирической образной сфере.

В варианте, задуманном Федерико, комедия «Джисмондо» так и должна была остаться чисто неаполитанским явлением. Но для ее постановки в Риме Джованни Барлоччи — тот самый, что позже предложил Латилле либретто «Мадамы Чианы» — предпринял некоторые изменения с целью вывести ее из локальной замкнутости. Прежде всего, действие перенесено из Неаполя во Флоренцию, и соответственно все персонажи заговорили на литературном тосканском языке. Исключение составляет лишь слуга Москино (кстати, введенный в либретто соавтором), поскольку по сюжету он прибывает во Флоренцию со своими господами из Рима, в его речи проскальзывают типичные римские обороты. Барлоччи также изменил некоторые сцены и большинство имен персонажей: главный герой Джисмондо превратился в Джокондо, героиня Орсолина — в Эросмину, соперник-воздыхатель Филиппо — в Филиндо, его брат, предполагаемый жених героини Дон Винченцоне — в Дона Калашоне и, наконец, молодая садовница Катрина — в Дорину. Лишь служанка Бетта и отец главной героини синьор Панкратио остались при своих оригинальных именах. Комедия также получила новое наименование «Мнимая камеристка» и новое жанровое обозначение, превратившись из *commedia per musica* в *divertimento giocoso per musica*, т.е. в веселое развлекательное зрелище с музыкой. Как видно, здесь уже недалеко до ставшего позднее широко распространенным определения *dramma giocoso*⁴⁹. Трудно понять, почему авторы отказались назвать жанр так, как это было принято в Неаполе. Но *divertimento giocoso* — обозначение довольно редкое, что, видимо, свидетельствует о новом, еще не утвердившемся, экспериментальном для Рима статусе этих комических постановок.

Сюжет «Мнимой камеристки» в основном вращается в кругу уже знакомых схем с незначительными на первый взгляд модификациями. В центре интриги вновь мотив инкогнито. Правда, на этот раз герой, ради того, чтобы приблизиться к

⁴⁹ Симптоматично, что поставленная несколькими неделями ранее в театре Валле «Мадама Чиана» тех же авторов в либретто была обозначена как *dramma giocosa per musica*.

своей возлюбленной, нанимается в дом ее отца под видом служанки. Налицо излюбленный в комедийной практике прием травести. В итоге, благосклонности очаровательной камеристки отчаянно добиваются не только неумный повеса Дон Калашоне, но и отец благородной героини-невесты — последний с самыми серьезными намерениями. Этот вариант мотива инкогнито обладал большим комедийным потенциалом, по крайней мере в сравнении с более сдержанной и «серьезной» фигурой инкогнито-управляющего Фламинио. В новой сюжетной схеме комедийность проявлялась не только в двусмысленных ухаживаниях, но также и в том, что удалось сохранить и представить в выигрышном свете традиционную фигуру «влюбленного старика». Не менее выигрышно подана также фигура «оригинала» Дона Калашоне; его главная особенность — всепоглощающая увлеченность женским полом, граничащая с манией. С молодым волокитой мы уже встречались в либретто «Влюбленного брата», но там его взаимоотношения с главным героем ограничивались лишь соперничеством. Здесь же Дон Калашоне не только угрожает счастью Джокондо как жених Эросмины, но еще пытается ухаживать за самим героем. Вообще же образ «оригинала» и, конечно, имя, данное ему Барлоччи, оказались особенно удачными. Ведь калашоном на южноитальянском наречии, полном соленых и колоритных словечек, было принято называть процветающего глупца, человека состоятельного (главным образом из третьего сословия), солидного, но при этом весьма недалекого и ограниченного. Имя этому человеческому типу дал музыкальный инструмент калашон — древнего происхождения (по-видимому, пришедший из Передней Азии), струнный смычковый, с длинной шейкой и грубым пронзительным тоном, широко распространенный в XVII-XVIII веках на юге Италии в народном музыкальном быту. Так одним только именем Барлоччи придал персонажу чрезвычайно емкую и острую характерность, и подчеркнув его напыщенность и глупость, и одновременно намекнув на южноитальянское происхождение. Таким образом, своим успехом опера, по-видимому, в немалой степени обязана как самому сюжету, изобретенному Федерико, так и модификациям и переделкам, предпринятым Барлоччи для римской версии.

Когда речь заходит о развитии неаполитанской музыкальной комедии в конце 1730-х – 1740-е годы, так или иначе возникает потребность соотносить новые

явления с тем наследием, которое оставил Перголези. Рано почивший мастер хоть и оставил после смерти всего два сочинения в данном жанре, но именно они уже тогда были признаны образцовыми. В них идея жанра была воплощена самым полным и законченным образом. Поэтому вопрос о «влияниях» Перголези неизбежен. Тем интереснее, что авторы статьи о Латилле, помещенной в Оперном словаре Гроува, основываясь на более раннем опусе «Анджелика и Орландо» (либр. Ф.А. Туллио, 1735), считают его вполне самостоятельным и независимым автором. Рискнем все же утверждать, что по крайней мере в «Мнимой камеристке» следы чрезвычайно внимательного и заинтересованного изучения Латиллой опыта Перголези совершенно очевидны и во многом определяют облик этой музыкальной комедии⁵⁰.

Взять, к примеру, первое появление на сцене Джокондо (он же — переодетая мнимая камеристка Александра, или Сандрина). Асканио — главный герой перголезиевского «Lo frate 'nnamorato» — выходил с прочувствованной меланхолической канцоной; Фламинио, герой более утонченный и возвышенный, — с «морской» арией-сравнением, метафорой его собственного душевного смятения. Первый номер Джокондо «Взволновано мое сердце» (*Agitato il mio cor* - I, 6⁵¹, Рис. 82а) — та же метафора: бедное потерянное сердце героя словно одинокий корабль среди скал и волн в разбушевавшемся море, и та же типичная для морской арии музыкальная изобразительность⁵². При этом, однако, средний раздел *da capo* (Рис. 82б), где речь заходит о путеводной звезде, способной вернуть покой и счастье, представляет собой чувствительную канцону совершенно в манере Перголези. Так в Джокондо словно намеренно сливаются воедино два перголезиевских прообраза, и факт «влияний» едва ли сможет отрицать даже самый пламенный поклонник Латиллы. Означает ли это несамостоятельность? Едва ли. Да, Латилла в целом следует по пути предшественника, но в деталях и частностях действует как совершенно уверенный в себе мастер. Неожиданным кажется, например, выбор трехдольного

⁵⁰ Факсимиле партитуры римской постановки издано в серии издательства Гарланд — *Italian Opera 1640-1770*, ed. H.M. Brown, ser. 1, vol. 37. NY., L.: Garland Publishing Inc., 1979.

⁵¹ В изданной рукописной партитуре из библиотеки Флорентийской консерватории им. Л. Керубини (ms. D. 180) нарушена нумерация сцен в I акте — пропущена сцена 4. Номера сцен приводим по указанному изданию.

⁵² Техническая сложность этой арии производит сильное впечатление, в особенности — скачок на две октавы. В Неаполе партию Джокондо (Джисмондо) исполняла Антония Коласанти (прозв. Фалиньямина, т.е. дочь столяра, деят. 1720-1745), ранее она выступила в партии Фламинио в опере Перголези. В римской постановке эту партию пел кастрат Джузеппе Ричарелли (деят. 1738-1763).

метра (размер 6/8) для героико-патетической арии. Перголези в арии Фламинио остановился на более традиционном размере в 4/4. Здесь же мерные и легкие покачивания оказываются как нельзя более кстати для изображения моря, играющего и даже словно бы танцующего вокруг корабля. Латилла уходит от несколько мрачно-ватой сосредоточенности, свойственной арии Перголези, его картина менее экспрессивна, но более занимательна, приправлена живописными характеристическими деталями. Градус виртуозности в ней заметно выше — чего стоит уже огромный двухоктавный диапазон голоса, продемонстрированный с самого начала, и в особенности протяженные и изобретательные колоратуры.

Меланхолический средний раздел мелодии, конечно же, проигрывает арии Асканио «Ogni rena» из «Влюбленного брата», с которой даже у самого Перголези по изысканности и оригинальности мало что может сравниться. Но хотя Латилла явно избрал ее в качестве образца (см., к примеру, линию баса и последовательность гармоний), хотя ее синкопированный ритм в целом следует неаполитанским моделям, заданным еще Фео и Винчи, ему и здесь удалось не утратить свой собственный голос. Он не стал механически повторять типичную для автора «Lo frate» синтаксическую структуру *abb*, ограничившись более краткой экспозицией темы, но в последующем развитии выделил место гирляндам терцовых скрипичных пассажей, составивших выразительный контрапункт гибкой и согретой чуть большей речитативной патетикой линии голоса.

Есть еще один эпизод в опере, где Латилла столь же прямо следует за Перголези — это ария Бетты «Пристыжена, безумна и жалка» (*E' scema, è pazza e misera* - II, 7, Рис. 83). На этот раз образцом могла послужить ария Карло из «Влюбленного брата»⁵³: и сценическая ситуация, и сам характер музыки довольно близки. Номер возникает как реакция Бетты на упреки Москино, уличившей свою возлюбленную в неверности. И хотя Бетта в сердцах рассуждает о том, что нужно быть последней дурочкой, доверяя любовным мольбам и страстным вздохам мужчин, общий тон ее арии не столько возмущенный, сколько горестно-потерянный. Речь, конечно, идет

⁵³ Еще больше общего у этой арии (вплоть до буквальных совпадений тем) с арией Эльмиро «Хотел бы от пут избавиться» (*Vorrei dal lacci sciogliere*) из оперы *seria* «Деметрий» Л. Лео, поставленной в один сезон с «Влюбленным братом» Перголези. Причины этой довольно близкой «пародии», а также вопросы о том, кто из авторов на кого повлиял, остаются открытыми.

именно о сходстве господствующего настроения, в то время как композиционно арии во многом различаются. Основная мелодия у Латиллы не содержит характерного тематического контраста сурового начального мотива и взволнованного ответа скрипок — в чем состояла особенность перголезиевской арии (см. ранее Рис. 78). Она более однопланова по строению, ее структура имеет признаки канцоны, однако не без тонких и мастерски обозначенных деталей. Тематическое ядро, казалось бы, вполне традиционно — обычный зачин в форме *abb*, но такты группируются по три, что сообщает музыке грациозную непосредственность. Кроме того повтор *b* в теме выполнен не точно, варьировано: выразительный мелодический спуск начат не от напряженно звучащей октавы, а от более сдержанной и «безвольной» VI ступени — порыв отчаяния сменяется покорным смирением. Гармонизация, как кажется, следует схеме, опробованной Перголези в арии Асканио и производшей, видимо, сильное впечатление на современников: с нисходящей линией баса от I к VI ступени, образующей проходящий секундаккорд тоники. Правда, и здесь Латилла внес изменения, заменив скачок от VI к III ступени унисонным нисходящим пассажем, ведущим к субдоминанте. Получилось более простонародно, в духе бытовой песни. Этому же южноитальянскому этнографическому колориту способствует терпкая увеличенная секунда в мелодии, редко встречающийся и характерно звучащий отрезок нисходящей гаммы в гармоническом миноре. Впрочем, во вполне зрелой и четко отделенной побочной партии, где речь идет о том, что следовало бы мужское племя известить под корень, все фольклоризмы исчезают. Здесь основной тон задает причудливое смешение мелодики бойкой и напористой — из арсенала комических служанок — и изысканных меланхолических опеваний (на слова «*non aver pietà*» — без всякой жалости) на зыбкой основе обращений увеличенного трезвучия и прерванных кадансов в одноименном миноре⁵⁴.

Таковы явственные следы преемственности Латиллы по отношению к предшественнику. Как видим, они в первую очередь связаны с патетической и в особенности с лирической сферами — именно в этих областях Перголези осуществил наиболее радикальные новаторские шаги. Менее очевидны, но все же заметны связи в

⁵⁴ Общая тональность арии — соль минор. Побочная партия балансирует между си-бемоль мажором и одноименным минором.

комической сфере. Здесь линии, правда, более тянутся к интермеццо, к бессмертной «Служанке-госпоже». Между синьором Панкратио и перголезиевским Уберто явно угадывается некоторое родство, заметное, прежде всего, в первой арии «Во мне осиное гнездо» (*Io ho un vespaio* - I, 3 – Рис. 85а). Панкратио настолько поглощен заботами о предстоящей свадьбе своей дочери и мечтами о собственной женитьбе на камеристке, настолько охвачен волнением и нетерпением, что, утратив аппетит и сон, кажется себе разворошенным муравейником или осиным гнездом. И вновь можно говорить прежде всего об общности самого тона, характера сольного номера, полного своеобразного возбужденного брюзжания. В деталях же больше отличий, чем сходства. К примеру, в сравнении с «*Sempre in contrasti*» из «Служанки-госпожи», темы Латиллы менее дробны, меньше тяготеют к повторности, в них практически не угадывается сходства с энергичной жестикуляцией. Вокальная партия в главной теме почти нейтральна и не включает в себе чего-то характерного. Главный поэтический троп — беспорядочное копошение муравейника и жужжание осиного гнезда — поручено изобразить оркестру. Побочная партия более характерна: стоны и жалобы Панкратио, почувствовавшего в сердце уколы, обрисованы вполне натуралистично. Но и здесь предпочтение отдано звукоизобразительности: уколы — острые стаккато. И конечно, неожиданный интонационный ход на уменьшенную терцию (f - dis, словно фрагмент целотонового звукоряда) оставляет впечатление мастерски имитированной неуклюжести. И только внезапный и эффектный скачок на ундециму кажется пластически-телесным — в перголезиевской манере — изображением спазматического вздоха (Рис. 85б).

Вообще, тяга к звукоизобразительности составляет одну из сильных сторон таланта Латиллы и выделяет его из круга неаполитанских мастеров. Конечно, это выглядит совсем иначе, чем у венецианцев, к примеру, у Вивальди. Латилла вовсе не делает главный упор на оркестровую партию. Но он не упускает случая использовать для этого вокальную интонацию. Самый яркий пример в «Мнимой камеристке» — комический «любовный» дуэт Панкратио и мнимой Александры «Когда слышишь колокольчик» (*Quando senti la campana* - II, 14), где оба «влюбленных» сравнивают удары своего сердца со звоном колоколов. Приходится признать, что и для этого прелестного номера прототипом послужил перголезиевский ансамбль —

известный и полубившийся публике дуэт Бастиано и Кекки из «Фламинио». Но там звукоподражанию отведено сравнительно скромное место, здесь же композитор поставил его в центр внимания. И почти за полвека до знаменитого дуэта из моцартовской «Свадьбы Фигаро» Латилла изобретательно и с большим вкусом обыграл звукоподражательные словечки «ndi-ndi – ndo-ndo», юмористически изобразив с их помощью разницу в проявлении мужского и женского любовного чувства.

Помимо звукоизобразительности комический арсенал Латиллы включает еще несколько характерных приемов. Пародия — один из тех, что принадлежит к коренным свойствам жанра, но Перголези, склонный в целом подчеркивать серьезную струю в *commedia in musica*, применял ее весьма ограниченно. Латилла, напротив, охотно использует комические эффекты на ее основе. Здесь первое место, конечно, отведено «оригиналу» Дону Калашоне: три из четырех его арий основаны на пародии. Одна из них — «Супруга, ты не идешь?» (*Sposa, non vieni? - I, 11*) — покусается на святая святых серьезной оперы его времени. В ней пародируется лирическое аморозо — случай очень редкий в неаполитанской музыкальной комедии. Две другие арии пародируют «ученый стиль», в их фактуре то и дело возникают те или иные полифонические приемы. Латилла умудрился даже галантную ариетту «В глубине этих прекрасных глазок» (*Dentro a quelli occhi belli - II, 5*), где Калашоне восторгается обликом кокетливой Бетты, начать с двухголосного бесконечного канона. С имитации наподобие тонального ответа фуги начинается и ария «Мой дорогой синьор Панкразио» (*Signor Pancrazio mio - II, 13*). Так что полифоническое изложение материала явно используется композитором в характеристических целях — чтобы подчеркнуть надутую важность своего персонажа.

Самое большое место в стилистике «Мнимой камеристки» отведено жанровости. И в этом Латилла придерживается тенденции, не совпадающей или даже противоположной пути, намеченному Перголези, — ведь жанровость в его «Фламинио» все более оттесняется на периферию. Здесь же дело обстоит совершенно иначе: и способы обращения с первичными жанрами, и предпочтения и привязанности у Латиллы совершенно иные, чем у его предшественника. Во-первых, он выказывает полное равнодушие к излюбленной перголезиевской сицилиане: ее при-

знаков не содержит ни один из номеров оперы — ни в форме пародии, ни в непосредственном претворении. Да и вообще у Латиллы не заметно стремления как-то карикатурно трансформировать первичные жанры, как это умел и любил делать Перголези; его не раздражает их грубоватая первозданность, напротив, Латилле даже удается их несколько поэтизировать. Недаром публика его времени с особым энтузиазмом выказывала расположение именно к подобным номерам.

Сохранилось свидетельство в парижской газете «*Mercure de France*» за декабрь 1752 года, когда «*La finta cameriera*» (в сильно сокращенном виде) впервые была представлена в Париже. «Мадмуазель Тонелли, — пишет корреспондент, — достались такие овации, какие не выпадали на ее долю никогда ранее, прежде всего за живую и оригинальную ариетту “*Colà sul praticello*” (Там, на лужайке)»⁵⁵. Эта ария садовницы Дорины (II, 10 – Рис. 86)⁵⁶ как раз и принадлежит к числу типичнейших жанровых номеров, представляя собой прямое воплощение неаполитанской тарантеллы. Впрочем, в описании буколического сельского пейзажа, которому посвящен номер, парижан могли привлечь все те же звукоизобразительные моменты: в средней части арии после упоминания о соловье выставлена пауза, позволявшая певице устроить роскошную, усеянную трелями каденцию, а далее заходит речь о кукушке, и голос усердно выводит типичные квинтовые ходы.

Вообще тарантелла, по-видимому, принадлежала к числу самых излюбленных танцев Латиллы. К этому заключению легко прийти, имея в виду еще несколько изящных номеров оперы в этом жанре. Правда, ария Москино «Больше меня не проведешь» (*Più non mi cucchi* - II, 5) — уже никак не пасторальная зарисовка, но полный горечи и обиды упрек Бетте в ее легкомыслии и ветрености. Еще более сгущаются краски в арии Эросмины «Уж если от несчастного» (*Se pur d'un infelice* - III, 2), представляющей, по сути, *lamento* в форме быстрой тарантеллы: героиня оплакивает свою несчастливую судьбу.

Из других жанров, представленных в опере, заслуживает упоминания менуэт — поданный, однако, Латиллой без всякой насмешки, как это бывало у Перголези

⁵⁵ Цит. по Fabris D. *Travestimenti e funzioni nell'opera di un napoletano a Parigi.* // G. Latilla. *La finta cameriera.* Opus 111, CD- , p. 14.

⁵⁶ В парижской постановке Дорина как персонаж была сокращена, а ее ария передана кому-то из других действующих лиц.

и ранее еще у Хассе, но с большей теплотой и лиризмом. Имеется в виду первая ария «Душе приятная надежда» (*Speme gradita all'alma* - I, 12) Филиндо — брата потешного Дона Калашоне, но в противоположность ему нежного и галантного влюбленного. Черты живых двухдольных танцев, напоминающих кадрили, узнаются в арии Эросмены «Средь тысячи мыслей» (*Fra mille pensieri* - II, 2), где на фоне этой танцевальности чрезвычайно ярко выглядят вклинивающиеся жалобные интонации и минорные фрагменты — и прежде всего патетический средний раздел. Но особенно колоритной кажется жига в арии Дона Калашоне «Земляничка» (*La fravolletta* - III, 5), в которой он представляет, как его возлюбленная садовница Дорина станет приносить ему землянику, фиалки, жасмин и тюльпаны, и ее руки сохранят все эти запахи.

Оценивая «Мнимую камеристку» в рамках локальной неаполитанской традиции, неизбежно приходишь к выводу, что в ней господствует не прогрессистский, но скорее консервативный дух. Несмотря на многочисленные следы влияния Перголези, в этой опере не столько продолжены заложенные этим мастером тенденции, сколько предпринят шаг назад — условно говоря, от «Фламинио» к «Влюбленному брату». 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.

Впрочем, возникшая два года спустя опера Л. Лео «Любить — значит страдать» (*Amor vuol sofferenza*) на очередное либретто Федерико продолжает скорее линию «Фламинио», нежели «Влюбленного брата». Тем не менее ее ждал успех, и она, так же как и «Мнимая камеристка», 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. Особой известностью «*Amor vuol sofferenza*» обязана Шарлю Де Броссу, который волею судеб оказался свидетелем ее постановки в Неаполе в ноябре — начале декабря 1739 года в театре Нуово. Утонченный ценитель, многое видевший

энтузиаст и знаток оперного искусства, он был настолько потрясен оперой Лео, что в течение своего сравнительно краткого пребывания в городе не пропустил ни одного спектакля и решил приобрести партитуру, чтобы увезти с собой во Францию, невзирая на трудности в понимании неаполитанского диалекта. Его восторженный отзыв: «Какая изобретательность, какая гармония, какое великолепное музыкальное наслаждение!»⁵⁷ — стал лейтмотивом, сопровождающим любое упоминание об этом произведении в позднейших исследованиях.

Что отличает «Amor vuol sofferenza» от других комических опер? Прежде всего — отсутствие, как и во «Фламинио», стариков-опекунов, тех самых, что в комедиях традиционно противодействовали молодой паре в ее стремлении к браку, да еще и часто преследовали собственные матримониальные цели. Любовные коллизии между тремя парами возникают здесь не из-за вмешательства чьих-то посторонних и малообоснованных интересов, а из-за капризных свойств самого любовного чувства и заблуждений. Так, в начале оперы любовные симпатии связывают юных и состоятельных горожан (*cittadini benestanti*) неаполитанского пригорода Портичи «по цепочке», т. е. самым неподходящим образом, поскольку все влюблены безответно. Молодой владелец хлебной лавки Алессандро вздыхает о Камилле, она мечтает о Ридольфо, тот увлечен юной Нинеттой, горничной у дядюшки Алессандро, у нее же в мыслях лишь сам Алессандро. Их взаимоотношения еще и осложнены дополнительно тайной историей, связанной с давним обещанием Алессандро жениться на молодой римлянке Евгении, его последующим легкомысленным уклонением от своих обязательств и ее рискованным путешествием под видом бедной девушки-служанки Нинетты из Фраскати (небольшое местечко под Римом) в Неаполь — не могла же молодая девушка из приличной семьи отправиться в дорогу под своим именем и без спутников! Так в сюжет вновь вплетается еще один постоянный мотив — инкогнито.

Всего перечисленного уже довольно, чтобы обеспечить любовно-драматические коллизии, но никак не достаточно для комедии — главная проблема, вставшая в полный рост уже во «Фламинио». Как и там, комический полюс здесь составляет пара героев, более низких по социальному статусу — продавщица в хлебной лавке

⁵⁷ De Brosses Ch. *Lettres familières aux l'Italie*. Ed. Yvonne Bézard. Paris, 1939. Vol. 1. P. 431.

Вастарелла и ее жених лихой кучер Моска. Оба персонажа изъясняются на неаполитанском диалекте, сохраняя тем самым в неприкосновенности этот жанровый признак *commedia per musica*. Но их любовных отношений для формирования полноценной комической линии было бы явно недостаточно. Существенную помощь в этом оказывает Фацио Тонти (букв.: дуралей), купец из Лукки, путешествующий по свету с целью обзавестись женой. Предприимчивая парочка, рассчитывая на вознаграждение, берется сватать его к мнимой Нинетте — ее инкогнито и статус служанки наводят «мостик» между двумя социальными слоями. Но Тонти, хоть и ворчлив не в меру, и сам не оставляет женский пол без внимания и принимается обхаживать и Камиллу, и Вастареллу, подавая поводы к недоразумениям и сценам ревности. Так, до тонкости продуманный образ «оригинала» — сродни Дону Калашоне из «Мнимой камеристки» — обеспечивает необходимый баланс чувствительности и комедийности. Это равновесие, соразмерность, а может быть, и вовсе, по выражению Де Бросса, гармония имеет здесь даже простое количественное выражение. Исследователь Ф. Деграда подсчитал, что из пятидесяти трех сцен в семнадцати действуют только серьезные персонажи, в четырнадцати — только комические и в двадцати двух — и те и другие. А двадцать девять музыкальных номеров поделены в отношении пятнадцать (14 арий и дуэт в партиях серьезных персонажей) к четырнадцати (11 арий, два дуэта и терцет в комических партиях)⁵⁸.

Музыкальная карьера неаполитанца Л. Лео в комической опере складывалась особым образом. Она составляет своеобразный контрапункт творчеству других его знаменитых современников — Винчи и Перголези. Еще в юные годы Лео обратил на себя внимание сочинением в жанре *dramma sacro* (Санта Кьяра, или Повергнутая неверность – 1712), поэтому уже в начальный период его творчества с 1714 года для него оказались открытыми двери театра Сан Бартоломео и доступными заказы на серьезные оперы — прямая противоположность Винчи. Напротив, после 1723 года, когда Винчи отходит от музыкальной комедии, Лео начинает активно сотрудничать с театрами Фьорентини и Нуово, сочиняя по одной-две оперы в год. Не исключено, что побудительной причиной для Лео послужила не столько

⁵⁸ Degrada F. *Amor vuol sofferenza* di Leonardo Leo // Leo L. *Amor vuol sofferenza*. CD-record. Nuova Era Records, 7221/23; 1995.

возможность уклониться от конкуренции, сколько постепенная «цивилизация» комического жанра, начавшаяся как раз в это время⁵⁹. Первый период увлечения Лео комической оперой продлился до 1733 года, т.е. до появления шедевров Перголези в комическом жанре, после чего до осени 1736 года в течение трех лет Лео не создал ни одной музыкальной комедии. В 1738-м, почти три года спустя после смерти Перголези, Лео впервые работает вместе с Федерико («Граф», 1738, театр Фьорентини), и поздние годы обоих авторов проходят в тесном и плодотворном сотрудничестве. Их опера «Фантазер, или Новый Дон Кихот» стала последним сочинением Федерико и увидела свет зимой 1743 года — менее чем за год до смерти Лео.

«Любить — значит страдать» была второй из совместных работ Лео и Федерико и очень подходила художественному темпераменту композитора⁶⁰. Современники особенно ценили в нем умение воплощать чувства возвышенные, патетические и нежные. Первое из названных качеств особенно глубоко проявлялось в музыке церковной; здесь Лео в течение XVIII века оставался одним из непререкаемых авторитетов. Правда, возвышенные мотивы в *dramma per musica* удавались ему хуже, в них чувствуется некоторая скованность и холод — благо, в комической опере эмоции такого рода занимали не много места. Что же касается лирической патетики и нежности, то сюжет Федерико давал самые благоприятные поводы для проявления сильных сторон его таланта.

Солидная композиторская выучка Лео, его любовь к церковной музыке и склонность к тщательно проработанному контрапунктическому письму не всегда служат ему хорошую службу. Это, в частности, видно по первому номеру оперы, начальной традиционной канцоне: она кажется несколько тяжеловесной и слишком далекой от стилизованных в народном духе сицилиан — настоящего украшения опер Перголези. Но за исключением этого номера, в остальных все это заметно не столь сильно.

⁵⁹ См. выше с. 191-192. На это справедливо указывал Дж. Харди в своей диссертации: Hardie G. Leonardo Leo (1694-1744) and his Comic Operas "Amor vuol sofferenza" and "Alidoro". Diss. Cornell Univ., Ann Arbor, 1973. P. 242.

⁶⁰ Рукописная партитура I акта из библиотеки Неаполитанской консерватории: I-Nc 28.4.17. Акты II и III по изданной партитуре: Leo L. Amor vuol sofferenza. A cura di G.A.Pastore. Bari, 1962.

Эмоционально подвижные, «взволнованные» арии составляют большинство в партиях *innamorati*. В некоторых из них чувствуется влияние меланхолического и напевного стиля Перголези. Хороший пример — первая ария Камиллы «Любовная мука становится сладкой» (*Si fa soave d'amor la pena* - I, 13): девушка поет о нежных муках любви совершенно в манере аркадских канцонетт (Рис. 87). Грустный *g-moll*, начальный секстовый скачок, изящные синкопы с легкими пробежками шестнадцатых на сильных долях (особенно характерные на слове *pena* — страдание, мука), — все это сообщает мелодии одновременно и легко узнаваемую южноитальянскую терпковатую сладость, и легкую отрешенность, песенную объективацию, словно это не горькая сентенция конкретного человека в минуту душевной открытости, а веками обкатанный сотнями уст песенный мотив. Еще одна типичная перголезиевская черта — структура *abb*¹ в начальном периоде, призванная адресовать слушателя к народной песне. Единственное, что выглядит явно не по-перголезиевски, это очень подробные, интонационно выписанные оркестровые партии — все, от вторых скрипок (первые в основном дублируют голос) до басов и даже альтов.

Арии в партии Евгении (мнимой фраскатанки) менее сдержанные, в них патетика прорывается уже почти в открытой форме. По сути, ее номера могли бы без всяких изменений переключаться в серьезную оперу. И все же здесь, в приближенной зрителю обстановке каждодневного городского быта они совсем не выглядят наигранными, их тон своей естественностью и теплотой, по выражению Р. Штрома, «не вполне подошел бы Дидоне или Гризельде»⁶¹. В первую очередь это касается ее выходной арии «Желаете мне несчастья» (*Mi vuol già misera*) — горячего упрека несправедливым небесам, что позволили ее возлюбленному нарушить клятвы (I, 6 – Рис. 89). Секстовые скачки в мелодии, со времен Винчи призванные придать ей щедрую лирическую теплоту, здесь поданы с необычным страстным нажимом и похожи скорее на возглас, чем на распев. Вместе с напряженной, даже немного мрачной тональностью *f-moll*, резкими хроматическими вкраплениями это придает музыке эмоциональный накал, редко звучавший до этого в операх предшественников Лео.

⁶¹ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op.cit. S. 164.

Такого же рода номер есть и у «неверного возлюбленного» Алессандро (III, 11 – Рис. 90), но он не открывает, а завершает его партию. В момент потрясения героя охватывает смятение и открывается вся глубина обиды, нанесенной ему прежней возлюбленной. Родственность этих арий заметна по многим деталям, в первую очередь, по одинаковой тональности, а также выразительным секстам-«возгласам» и тремоло-репетициям оркестра.

Другие арии в партиях главных героев подают самые разнообразные аффекты — в полном соответствии с принципом *chiaroscuro*, заимствованным облагороженной *commedia per musica* у серьезной оперы. У Евгении — это ария мести «Ты говоришь мне так от гнева» (*Mi parli tu di sdegno* - I, 14) со всем присущим такого рода номерам элементам большого патетического стиля, а также милая, полная изящества и грации пастораль «Рожденная бедной, простой селянкой» (*Povera pasci, ignobil villanella* - II, 2), чью идиллическую прелесть прекрасно подчеркивает солирующая флейта. Особый интерес представляют собой арии Ридольфо — на его роль был приглашен кастрат Джакомо Риччи (деят. 1739-1767), тогда только начинавший свою карьеру. Впоследствии он выступал главным образом в комических операх, что наглядно показывает изменение статуса этого жанра. Ведь кастраты — профессиональные певцы, ориентированные на успешную театральную, церковную или педагогическую карьеру, и их приглашение (кстати, оно разрушает еще один барьер между серьезной и комической оперой) демонстрирует высокий спрос на комические труппы и их очень прочное финансовое положение. Две из трех арий Ридольфо — арии-сравнения, обе «водные»: одна о корабле, ведомом кормчим сквозь бурю в гавань (I, 11), вторая — о потоке, что срывается со скал, бурлит в теснинах и грозит затопить мирные стада, пастухов и их шалаши (II, 5). Это, конечно, приводит к некоторому отклонению от «светотени» в его партии, но составляет выгодный контраст с рядом стоящими номерами. Обе арии оркестрованы с применением валторн (*corni da caccia*), во второй еще добавляются гобои. Все это подчеркивает особое положение этой партии, хотя в ней всего три арии, т.е. ровно столько, сколько у Камиллы, и на одну меньше, чем у Евгении и Алессандро (у последних есть еще и дуэт). Так что принципы типичной для оперы *seria* ролевой иерархии, примененные Федерико уже во «Фламинио», проведены в

«Amor vuol sofferenza» весьма последовательно, и согласно этим принципам Ридольфо — все же *secondo uomo*, невзирая на то, что кастрат.

В трактовке арий Лео хоть и демонстрирует уверенное мастерство (вполне ожидаемое от опытного мастера в жанре *seria*), но не проявляет каких-либо оригинальных черт: «водная» тематика стала уже традиционной и для комедии. Иное дело в более специфической полухарактерной сфере. Естественно, каждая из партий квартета *innamorati* содержит номер такого профиля. Ария «Дарить любовь неверному» (*Amar un infedele* - III, 1) в партии Ридольфо полна мягкой чувствительности, но в целом вполне ожидаема. Последняя из арий Евгении («Мой бог, о если б могла говорить!») (*Se parlar potessi, o Dio!*) – III, 3) выделяется особым аккомпанементом: партию голоса сопровождает разбитый на две группы оркестр, они то перекликаются, то объединяются в общем звучании. Для светлой и трогательной арии привлечение столь громоздкого арсенала концертной техники выглядит излишним. Сделано это лишь для того, чтобы в очередной раз подчеркнуть статус примадонны. В общем же строении и в характере тем здесь повторены идеи, уже примененные в арии Алессандро «Мое спокойствие и утешение» (*La mia pace e il mio consuolo* - I, 15) — одной из настоящих жемчужин лирики Лео. Основная тема — спокойная и возвышенная (в тональности *Es-dur*) — чрезвычайно напевна и пластична, хотя на первый взгляд и не пленяет необычной красотой (Рис. 91а). Однако в ее развитии в связующей части нарастает и спадает динамичная эмоциональная волна, пока, наконец, не приходит к великолепной, достойной Моцарта в своем изяществе побочной теме (Рис. 91б). Вволнованным, прерывистым (словно от наплыва чувств) фразам голоса отвечают игриво-грациозные реплики вторых скрипок, образуя тематический контрапункт, покоряющий чисто моцартовским сочетанием внешней простоты приема и одновременно достигнутой образной многогранностью. Столь же гибким, пластичным и разнообразным выглядит диалог оркестра и голоса в заключительной партии.

Комическая стилистика преобладает в партиях простонародной пары — Вастареллы и Моски — и, конечно же, «оригинала» Фацио Тонти. Основную часть номеров комедийной пары составляют ансамбли. Они в целом следуют уже опробованным образцам. Примером может служить дуэт «Хотела бы, чтоб мне сказали»

(Io vorria, che mme decisse - III, 12), сердцевину которого составляет подражание биению влюбленных сердец — образ, прямо заимствованный из знаменитого дуэта «Per te ho io nel core» в перголезиевском «Фламинио». Еще один ансамбль — их терцет вместе с Тонти — завершает первый акт и главным образом построен на традиционной комической скороговорке. Но наиболее необычен тот, что завершает второе действие. Он строится как сценка, в которой оба персонажа сначала исполняют по одной строфе канцонетты, сопровождая себя каждый на своем инструменте: Моска — на калашоне, Вастарелла — на тамбурине. А затем идет собственно дуэт. Содержание песенок довольно ехидное. Как утверждает Вастарелла, поют-ся они «a dispetto», т.е. назло партнеру, и отображают постоянную пикировку между влюбленными, вызванную ревностью Моски. И надо признать, что эта ревность не так уж беспочвенна; ведь бедной, но предприимчивой продавщице в пригородной хлебной лавке явно льстят знаки внимания заезжего коммерсанта. Но сценическая ситуация меркнет перед этой музыкой — гибкой, ладно скроенной, настолько органичной, словно она впитала все соки этой смешанной из сухих трав, раскрошенных камней и пепла Везувия почвы, всю энергию этого жаркого, но смягченного близостью моря солнца. На сей раз Лео удивительно скуп на аккомпанемент — только пиццикато струнных отмечают метр, но это именно то, что нужно. На его фоне сдержанная по темпу, но напряженная, словно сжатая пружина, мелодия плетет рисунок, изредка позволяя во внезапных скачках и синкопах ощутить скрытый в ней огонь.

И все-таки, видимо, самый важный персонаж оперы — Фацио Тонти. Певец Дж. Коррадо — тот самый, что первым исполнил перголезиевского Уберто в «Служанке-госпоже» — получил в этой партии пять сольных номеров (плюс участие в терцете первого акта). Но дело даже не в количестве, а в том, что, помимо других наименований — «Фраскатанка» или «Мнимая фраскатанка» — к опере приклеилось название «Сіоè». Сіоè — это итальянское выражение вроде «а именно», «то есть» или «так сказать» — словцо-паразит или, по выражению Ф. Деграды, «словесный тик»⁶², накрепко прилипший к образу купца-обормота, так что и

⁶² Degrada F. *Amor vuol sofferenza* di Leonardo Leo. Op.cit. P.9.

остальные персонажи, и зрители окрестили его «синьор Сіоè», а вслед за ним и всю оперу.

Многими своими чертами Тонти напоминает перголезиевского Уберто, можно даже сказать, что Федерико и Лео предприняли своеобразный парафраз. Его первое появление с немым слугой, палкой и выходной ариеттой «Хочу так, не надо, убирайся» (*Così voglio, via non più* - I, 8) живо напоминает предшественника. В сравнении с перголезиевскими мелодические обороты здесь, конечно, простоваты, это быстрые пробежки по звукам трезвучий. Но и внутренне Уберто много богаче Фацио Тонти, так что некоторая «одномерность» в данном случае вполне оправдана.

Другая ария — «Сам не знаю, где я» (*Io non so dove mi sto* - I, 12) — еще в большей степени претендует на парафраз «Служанки-госпожи», на этот раз совершенно конкретной *imbroglio*-арии Умберто из второй части. Как и в интермеццо, герой чувствует себя опутанным со всех сторон и не видит выхода, о чем он и сообщает в прочувствованном аккомпанированном речитативе. Его натужное стремление определить, кто же он есть, дает начальную идею арии. Разделенный для пущей торжественности на две группы оркестр (дело-то важное — самоопределение!) начинает в псевдоканонической манере излагать тему, тут же подхваченную второй группой на кварту ниже наподобие имитации (Рис. 92). В таком «серьезном» (едва ли не на грани гротеска) стиле герой пытается понять, где он, и сдержать мысли, скачущие то вверх, то вниз (ноты так прямо это и иллюстрируют). В среднем разделе мелодия приобретает речитативный характер, а герой бьется над вопросом, на кого же он в своей растерянности похож — на «ветерок», «птичку»? — пока глубокомысленно не заключает, что «похож на того, сам не знает кого». Нужно, однако, признать, что, хотя ситуация и корреспондирует явно со сходной сценой у Перголези, Лео нашел здесь собственные, совершенно оригинальные и убедительные решения.

Пиком в партии Фацио Тонти можно считать последнюю арию «Я точно как пастушок» (*Sono appunto un Pastorello* - III, 8). Натерпевшись страха от преследования разъяренного Моски, Тонти представляет себя в накаленной атмосфере всеобщих страстей пастушком в страшной чашобе, окруженным медведями, волками и

пантерами. В этой арии Федерико и Лео решительно вступают на путь пародии. Конечно, пастушок, бредущий в роще, львы и тигры как эмблемы царственного гнева уже давно и прочно утвердились в поэтике арий-сравнений героической оперы. И все-таки в арии Тонти ощущаются более конкретные объекты пародии. Знаменитая «Parto quell Pastorello» из «Артаксеркса» Хассе появилась в 1730 году, за девять лет до «Любить — значит страдать», но о ней помнили очень долго, и в качестве коронного номера из репертуара Фаринелли она была очень широко известна. Другой адрес угадывается в среднем разделе: «vado... resto... torno... giro... guardo... miro...». Этот набор глаголов, обозначающий нерешительные движения героя туда-сюда, напоминает и о финальной сцене метастазиевской «Дидоны», и в особенности об арии Шиталька, завершающей второй акт «Узнанной Семирамиды». Ее текст, а также сверхвиртуозная музыка Н. Порпоры в блистательном исполнении кастрата Каффарелли (главного конкурента знаменитого Фаринелли) были тогда еще чрезвычайно свежи в памяти, т. к. порпоровская «Семирамида» шла в неаполитанском Сан Карло менее чем за год до появления комедии Лео и Федерико. Так что, можно сказать, главный объект пародии в арии Фацио Тонти — это сам тип арии-сравнения (или даже ее метастазиевский, «смятенный» вариант), предназначенной для кастрата-виртуоза супервысокого ранга. Лео довольно точно следует за текстом, но не столько занят иллюстрацией живописных деталей или насыщением арии приемами виртуозной техники, сколько частой сменой настроений (Рис. 93). Все лесные ужасы он дает на нисходящем фригийском басовом ходе с шумными репетициями оркестра и конечно не обходит вниманием «фирменный знак» Тонти — «il timor, cioè la paura» (испуг, ну, так сказать, страх). Штром справедливо замечает, что пародия здесь решена музыкальными средствами: «Когда ужасному, угрожающему остигатному мотиву отвечает флейтовое щебетание — весь оперный пафос лопаается, как мыльный пузырь... И все это выражается музыкой, а сценическая игра здесь уже не столь важна, как это, например, было у Хассе [в интермеццо]»⁶³. Им же отмечены и чрезвычайно оригинальные комические приемы, примененные Федерико в тексте арии, в особенности совершенно абсурдные повторения «pastorello miserello». Последнее слово подразумевает

⁶³ Strohm R. Italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op.cit. S. 169.

значение, которое на русский язык можно приблизительно перевести как «бедняжечка», но в действительности представляет собой сконструированный неологизм (нечто вроде *пастушочек-бедняжочек*). «Федерико предложил здесь, — пишет Штром, — пародийный текстовый коллаж, граничащий с экспериментами дадаизма»⁶⁴.

«Любить — значит страдать» была повторена в Неаполе в 1744 и 1750 годах (под названием «Мнимая фраскатанка» и в переработках М. Капраники и Н. Логрошино соответственно). В 1742 году она была поставлена во Флоренции, в 1748-м — в Болонье, Падуе и Венеции, в 1749-м ее услышала публика Лондона. В 1754 году на основе редакции теста К. Гольдони и с музыкой Джоаккино Кокки (1712-1796) под наименованием «Помешанные от любви» (*Li matti per amore*) опера вновь была исполнена в Венеции, а затем еще в течение десяти лет ставилась в Виченце, Гамбурге, Мюнхене, Берлине. Сходная судьба ждала оперу «Джирамондо» Лео на либретто Антонио Паломбы. После премьеры во Флоренции в 1743 году она до 1762 года пережила еще 10 постановок, в том числе за пределами Италии — в Гамбурге (1745), Лондоне (1749) и Париже (1754, под названием «Путешественники» — *I viaggiatori*). Еще больший успех сопровождал «Мнимую камеристку» Латиллы — более 30 постановок после премьеры. В одной Венеции комедия шла несколько лет подряд: в театре Сант Анджело в 1743 году, в Сан Моизе — в 1744 и в Сан Кассиано — в 1745. К ней по популярности приближается еще одна значительнейшая комедия этого периода — «Орацио» Пьетро Аулетты на либр. А. Паломбы (Неаполь, 1737), хотя ее судьба сложилась более драматично. Уже в следующей после неаполитанской премьеры постановке (1740, Флоренция) наряду с Аулеттой автором указан Перголези, а при возобновлении в том же городе двумя годами позже и вообще фигурируют Латилла и Перголези. Это породило целую традицию неверной атрибуции оперы (приписывается прежде всего Перголези⁶⁵), а то, что оригинальная партитура Аулетты до настоящего времени не обнаружена (возможно, оконча-

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ В собрании сочинений Перголези 1740-х гг. (под редакцией Ф. Каффарелли) приведено интермеццо «Maestro di musica», поставленное в Париже в 1752 и 1755 годах. В действительности речь идет о сильно сокращенном варианте «Орацио» Аулетты и Паломбы, в котором вместо восьми персонажей действуют всего три, 34 музыкальных номера сокращены до 11 и лишь четыре из них, вероятнее всего, сохранились от оригинала. См.: Walker F. *Orazio: The history of pasticcio* / MQ 38, 1952. № 3. P. 369-383.

тельно утеряна), чрезвычайно затрудняет реконструкцию этого в своем роде этапного сочинения. Так или иначе ясно, что оперы Латиллы, Аулетты и Лео конца 1730-х годов открывают новую страницу в истории неаполитанской музыкальной комедии. Они знаменуют начало новой эпохи — эпохи превращения локальной неаполитанской *commedeja pe' mmuseca* в общетальянскую оперу *buffa*.

Глава 4. Карло Гольдони и рождение оперы buffa

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 истории театра и драматургии место Гольдони уже давно и прочно определено и едва ли нуждается в пересмотре. Он единодушно признан всеми мастером литературной комедии, изобретательным и энергичным реформатором итальянского комического театра, обеспечившим его переход от народной, даже можно сказать площадной импровизированной комедии dell'arte к «регулярной» или, условно говоря, «цивилизованной» литературной комедии с фиксированным текстом, а также разнообразными сюжетами, сценическими положениями и героями-характерами. Наследие Гольдони в драматическом театре огромно: из-под его пера вышло более ста пятидесяти комедий. Среди них такие шедевры, как «Слуга двух господ», «Трактирщица», «Кьоджинские перепалки» переведены на многие языки мира и до сих пор не сходят с театральных афиш. Однако помимо литературных комедий Гольдони пробовал свои силы и в других театральных жанрах. 18 трагедий и трагикомедий не принесли ему какой-либо заметной славы, а вот либретто серьезных и в особенности комических опер не оставались в его время незамеченными, да и в наше время спорадически вызывают интерес. Учитывая их количество (на сегодняшний день точно установлено авторство 77 гольдониевских оперных либретто), можно смело сказать, что они достойны самого пристального внимания.

Тем не менее, творчество Гольдони до последнего времени оставалось объектом исследований почти исключительно филологов и специалистов по драматическому театру, в силу чего его либреттистика большей частью находилась вне поля зрения. Лишь в последнее время стали появляться отдельные исследования, специально посвященные этой части его наследия. Беспристрастный взгляд пока-

зывает, что творческая карьера Гольдони началась вовсе не в драматическом, а в музыкальном театре, и первыми сочинениями, адресованными широкой публике, были не театральные пьесы, а оперные либретто¹.

Начальный период более или менее целенаправленной театральной деятельности Гольдони очерчивается неполным десятилетием с 1734 по 1743 год. Базой для него служил довольно прочный контакт Гольдони с Джузеппе Имером — актером и директором небольшой комической труппы, арендовавшей в осенний и карнавалы сезоны венецианский театр Сан Самуэле, а в остальное время странствующей по разным городам северной Италии. Осенью 1734 года Гольдони обосновался вместе с актерами Имера в Венеции. Театр Сан Самуэле был открыт не только осенью и зимой, когда Имер ставил здесь спектакли (большей частью различные трагикомедии и драмы Метастазियो в разговорном варианте). В весенний ярмарочный сезон другая труппа давала в нем оперы. Впрочем, и сам Имер по отзывам имел неплохие вокальные данные и слух, и у него в труппе играли другие актрисы и актеры с явными музыкальными наклонностями². Поэтому в антрактах драматических спектаклей Имер давал музыкальные интермеццо, и этим популярным жанром привлекал к себе дополнительную публику. Помимо этого иногда ставились большие комические оперы-пародии, также довольно популярные в Венеции вплоть до начала 1740-х годов.

Для труппы Имера Гольдони писал большие пятиактные трагедии (или трагикомедии) в испанском вкусе, и интермеццо. Первые имели переменный успех. Интермеццо же — те, что игрались в их антрактах, напротив, все больше приобретали популярность. В течение всего раннего периода их прошло не менее восьми: «Плутовка» (*La pelarina*), «Воспитанница» (*La pupilla*) и «Пройдоха» (*La birba* — все 1734), «Философ», «Ипохондрик» (обе 1735), «Любовная интрига» (*L'amante cabala*), «Кофейня» (*La bottega di café* — обе 1736), «Мосье Петитон» (1736-37). Как

¹ Более подробно вопросы о месте оперного жанра в творчестве К. Гольдони рассмотрен в статье: Луцкер П. Карьера Гольдони — оперного либреттиста // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 410-422.

² Самой музыкально одаренной называют Дзанетту Казанова, мать будущего знаменитого авантюриста Джакомо Казановы, хотя ее актерское дарование оценивают гораздо скромнее. Пути Дзанетты и Гольдони пересеклись лишь на один сезон 1734-35 годах, после чего она уехала в составе труппы Ф. Арайи в Россию.

видно, Гольдони испытывал к жанру интермеццо, названному им «провозвестником комической оперы»³, стойкий интерес.

Ранние интермеццо в качестве первых театральных опытов Гольдони несомненно заслуживают внимания. Исследователи отмечают в них сложение многих впоследствии типичных мотивов⁴. Однако большинство классических интермеццо XVIII века дошло до нас в полном виде (с музыкой), поскольку создавались в расчете на профессиональных певцов-актеров. Гольдони же писал для наличной театральной труппы, где действовали обычные комедийные актеры без усовершенствованных музыкальных навыков и музыку для них сочинил отнюдь не мастер первого ранга, а вполне посредственный Джакомо Маккари — не профессиональный композитор, а певец из капеллы Св. Марка. Впрочем, судить о ней определенно невозможно, поскольку она утрачена, и даже не во всех случаях можно уверенно установить авторство Маккари. Другим возможным автором мог быть тоже дилетант Сальваторе Аполлони — брандмейстер, а по совместительству скрипач, чья дружба с юных лет с известным венецианским композитором Бальдассаре Галуппи, видимо, вдохновляла и его на сочинительство.

Весьма привлекательными для Гольдони были и контакты венецианским патрицием Микеле Гримани (1697-1775) — хозяином Сан Самуэле, а помимо него и знаменитого венецианско-оперного театра Сан Джованни Кризостомо. Воспользовавшись ими, Гольдони попробовал себя в жанре оперы сериа (переработал для А. Вивальди либретто А. Дзено «Гризельда» и предложил два собственных либретто)⁵. Для труппы Имера же он создал новую одноактную «*eroi-comico dramma per musica*» под названием «Аристид» — своеобразная опера-пародия на серьезный жанр или, как ее сегодня предлагают называть исследователи — «*commedia dell'arte opera*» (т.е. опера в манере комедии дель арте)⁶, и есть вероятность, что ее

³ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Пер. с ит. и примеч. С. Мокульского // Гольдони, К. Сочинения: в 4-х т. Т. 3. М.: Терра, 1997. С. 328.

⁴ Emery T. Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the *drammi giocosi per musica* // *Studies in Italian Culture, Literature in History*, vol. 3. NY-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang, 1991. P. 6.

⁵ Подробнее см. в нашей статье: Луцкер П. Карьера Гольдони — оперного либреттиста. Цит. изд.

⁶ См.: Weiss P. Venetian *Commedia dell'Arte* "Operas" in the Age of Vivaldi // *MQ*, vol. 70, No. 2 (spring 1984). P. 195-217.

автором был Вивальди⁷. За ней на следующий год последовала «Лукреция, римлянка в Константинополе» в том же жанре.

Большие героические оперы Гольдони имели средний успех, и это заметно охладило его творческий пыл. Но к карнавальному сезону 1742-43 годов он подготовил совершенно необычную полноформатную трехактную музыкальную комедию «Графинюшка» (*La contessina*), рассчитанную на новую молодую и чрезвычайно одаренную актрису труппы Анну Баккерини, способную исполнять музыкальные партии. Оригинальная музыка к ней, к сожалению, не сохранилась, но ее автором вероятнее всего вновь был Дж. Маккари. Как писал сам Гольдони, спектакль «получился чудесным» во многом благодаря таланту молодой актрисы⁸. Это был смелый и многообещающий эксперимент, ведь Гольдони к тому моменту еще не был знаком с большой неаполитанской музыкальной комедией и если и мог знать о ней, то лишь по слухам, доходившим из городов южной и средней Италии. Тем не менее можно утверждать, что Гольдони самостоятельно подошел вплотную к созданию настоящей полноформатной комической оперы в рамках венецианской традиции, и лишь обстоятельства вынудили его на время отложить эти опыты⁹.

Нельзя сказать, чтобы до этого момента Венеция оставалась совершенно равнодушной к комическому жанру. Сам Гольдони, как указывалось выше, писал комические интермеццо и даже более крупные оперы-пародии. Он ориентировался на те комические спектакли, что появлялись время от времени в Венеции на протяжении 1730-х и в начале 1740-х годов. Первым из последовательных приверженцев музыкальной комедии на севере Италии следует назвать Джузеппе Марию Буини (1687–1739) — болонского автора, успешно действовавшего в родном городе. Изпод его пера, помимо некоторого числа серьезных опер и пасторалей, вышло более

⁷ На титульном листе опубликованного либретто в качестве композитора был указан signor Lotavio Vandini. Известно, что под этой анаграммой в Венеции иногда скрывался как раз Вивальди. Исследователи, правда, спорят, действительно ли он принимал участие в создании этой оперы, и не могут прийти к однозначному решению, поскольку ни партитуры, ни каких-либо других следов музыки не сохранилось. Наиболее весомые доводы «за» и «против» изложены в: Strohm R. *The Operas of Antonio Vivaldi // Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani* 13. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 2008. P. 589.

⁸ Предисловие к «Графинюшке» см.: Goldoni C. *Prefazioni ai diciassette tomi...* Op. cit., p. 749. На Анну Баккерини была также рассчитана первая целиком записанная гольдониевская комедия в прозе «*La dama del garbo*» (Достойная женщина), созданная в начале 1743 года.

⁹ В мае 1743 г. во время гостролей А. Баккерини неожиданно умерла. Гольдони же, замешанному не по своей воле в финансовых махинациях, пришлось спешно на целых пять лет покинуть Венецию.

десятка музыкальных комедий¹⁰, и большая их часть в период с 1726 по 1742 год достигли также и Венеции¹¹. Ставились они главным образом в небольших театрах Сан Моизе и Сант Анджело. Об их достоинствах судить трудно, поскольку вся музыка утеряна. Впрочем, есть подозрение, что во многих случаях речь шла о пастиччо на основе популярных канцонетт. Что касается либретто, то исследователи, отдавая должное явным признакам комического дарования у автора, отмечают все же литературную неотесанность и отсутствие выучки¹². Еще раньше, в 1711 году была создана «Элизе» Доменико Лалли, поставленная в театре Сант Анджело с музыкой Дж.М. Руджери¹³. Так что исследователи были склонны утверждать, что представление музыкальных комедий в городе на лагуне имеет столь же давнюю традицию, как и в Неаполе¹⁴. И все же беспристрастный взгляд показывает, что комические оперы создавались и ставились в Венеции довольно редко и нерегулярно. В годы 1711–1717, 1719–1726 и, наконец, 1735–1742 вообще зияют внушительные лакуны: все сцены Венеции были отданы тогда во власть исключительно серьезной опере и ее разновидностям. Но еще важнее то, что музыку к таким комедиям писали не столько профессиональные, сколько случайные авторы. Да и ставились они в подавляющем большинстве не силами настоящих оперных трупп, а, как и в случае с Гольдони, обычными комедиантами. Все это составляет разительный контраст тому, как обстояли дела в Неаполе. Поэтому прав Гольдони, оценивая в своих Мемуарах предшествующее развитие итальянской музыкальной комедии: «Комическая опера зародилась в Неаполе и в Риме, в Ломбардии же и в Венецианском государстве она была совершенно неизвестна»¹⁵. Несмотря на отдельные попытки учредить в Венеции музыкальную комедию, живой, активной и непрерывно развивающейся традиции здесь так и не сложилось вплоть до середины 1740-х годов.

¹⁰ Шесть из них написаны им на собственные тексты

¹¹ «Le frenesie d'amore» (Любовные мании), «Fidarsi e ben, ma non fidarsi e meglio» (Доверие хорошо, но недоверие лучше), «Artanagamenone», «Chi non fa non falla» (Не ошибается тот, кто ничего не делает), «L'ortolana contessa» (Графиня-огородница) и «La Zanina maga per amore» (Дзанина, ставшая от любви волшебницей).

¹² См. статью С. Дуранте в NGDO. Vol. 1, p. 635-636.

¹³ См. комментарий С. Мокульского к Мемуарам Карло Гольдони. Указ. соч., т. 3, с. 521.

¹⁴ Napoli-Signorelli P. Storia critica de' teatri antichi e moderni. Napoli: Presso Vincenzo Orsino, 1813. P. 119.

¹⁵ Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 3, с. 307-308.

Лишь стечение обстоятельств вернуло Гольдони обратно в мир театра. Антрепренер странствующей труппы Джироламо Медебаха, планировавший взять в аренду на следующий сезон венецианский театр Сант Анджело, уговорил его оставить адвокатскую практику в Тоскане, вернуться в Венецию и вновь взяться за сочинительство пьес. Попав в родной город осенью 1748 года, Гольдони должен был ощутить существенное изменение в венецианских театральных вкусах — в особенности в музыкальном театре. Ведь если в 1742 году, перед его отъездом, восемь из девяти поставленных за год опер были из жанра *seria*, и лишь одна комическая, то в год приезда из 11 опер серьезными были лишь 6, остальные пять — комическими. Перелом этот осуществился главным образом потому, что в Венецию, как и в большинство других итальянских оперных центров, буквально хлынули музыкальные комедии с юга.

Гольдони, конечно, вернулся в Венецию не для того, чтобы писать оперы — согласно контракту с Медебахом он должен был сочинять по 8 комедий в год для его труппы, — но всем, что делал сверх того, он мог распоряжаться по своему усмотрению. Официально Гольдони представился венецианской публике в начале карнавала 1748 года: 26 декабря в театре Сант Анджело состоялась премьера его новой комедии «Хитрая вдова». Труппа Медебаха снискала этой постановкой большой успех. Однако есть нечто символическое в том, что едва ли не за месяц до этого в конце ноября в театре Сан Моизе пошла *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 Джоаккино Кокки и Антонио Паломбы. К переделке музыки приложили руки Винченцо Чампи и Джованни Фьорини. Либретто же, фактически, переписал заново Карло Гольдони, не ставший однако публиковать его под своим именем. А буквально день в день с «Хитрой вдовой» опять же в театре Сан Моизе¹⁶ уже под открытым авторством Гольдони пошла его собственная *dramma comico per musica* «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» с музыкой Винченцо Чампи и др., принятая с необычайным энтузиазмом. Так что Гольдони, как видно, совершенно

¹⁶ Исследователи расходятся в точной датировке премьеры оперы, колеблясь между 26-27 декабря 1748 и 4 января 1749 года.

не планировал ограничиться лишь драматическим театром и сохранил своей интерес к оперному жанру.

Новое появление Гольдони на венецианских сценах открывает следующий, самый плодотворный период его творчества. В центре его, бесспорно, стоит драматическая сцена, однако и музыкальный театр не остается за пределами его интересов. Весь этот период вплоть до отъезда во Францию в апреле 1762 года из-под пера Гольдони выходило по три-четыре либретто комических опер в год. Даже в знаменитом 1750-м, когда, объявив войну своим недоброжелателям, поклялся представить до конца сезона 16 литературных комедий, он не снизил темпа и представил на сцену четыре оперы буффа вдобавок — поразительный продуктивный взлет.

Весь этот период с конца 1748 г. и до момента отъезда в Париж в 1762 г. (и даже немного долее, поскольку с музыкальной сценой, в отличие от драматической, его связи не оборвались окончательно) делится на несколько этапов, между которыми статус Гольдони и его положение в венецианской музыкально-театральной жизни менялись. Опера в Венеции издавна развивалась в обстановке острой конкуренции между разными театрами. И поскольку с момента первой имевшей успех постановки комической оперы неаполитанского образца в 1743 г. и до приезда Гольдони популярность этого жанра у публики быстро росла, за него развернулась борьба нескольких театральных антреприз. Самым оперативным и динамичным был Сан Моизе, открывший для венецианцев и сам этот новый жанр, и неизвестные имена композиторов и либреттистов, и, наконец, новых певцов, успевших снискать популярность на этом поприще до приезда в Венецию. Сан Моизе был невелик (всего ок. 800 мест), что давало и преимущества (его было легче «заполнить»), и недостатки (он не справлялся с расширяющимся спросом). В качестве конкурента выступил театр Сан Кассиано — в два раза более крупный, старейший театр, нуждавшийся в реконструкции и терявший публику в конкуренции на поле оперы seria. С 1749 г. Гольдони включился в борьбу за обе эти площадки, и лучшие оперы с его либретто были настолько успешны, что вскоре стали доминировать на обеих сценах. Его первенство фактически было признано, когда с осени 1751 г. в борьбу вступил заново отстроенный после пожара театр Сан Самуэле (на

2000 мест), и его владелец Микеле Гримани подписал с Гольдони контракт, согласно которому все новейшие комические оперы на его либретто беспрепятственно попадали на его сцену. В обострившейся конкуренции и Сан Кассиано, и Сан Моизе были вынуждены вновь частично вернуться к постановкам оперы *seria*. Когда же с карнавала 1756 г. М. Гримани открыл новый роскошно оформленный театр Сан Бенедетто, предназначенный для серьезной оперы, театр Сан Кассиано признал поражение и закрылся. Таким образом, с осени 1751 г. (с первых спектаклей в Сан Самуэле) открылся второй этап в развитии комической оперы в Венеции и в либреттистике Гольдони. Его окончанием условно можно считать 1756 г., когда обязательства Гольдони перед Гримани истекли. В этот уже, собственно, третий этап гольдониевской карьеры оперы на его либретто шли во многих итальянских городах, а также за Альпами, и автор охотно принимал заказы от театров за пределами Венеции, не порывая, однако, связей и с родным городом. Лишь после 1762 г. эти связи в течение нескольких лет сошли на нет.

4. 2. Эксперименты на музыкальной сцене в 1748-1749 годы

С 1748 по 1751 г., в рамках первого этапа, на сцену вышли двенадцать опер с гольдониевскими либретто — «Новая школа, или Учительница в новомодном вкусе» (*La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto*, 1748), «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», «Сказка о трех горбунах» (*La favola di tre gobbi*), «Аркадия на Brente», «Нерадивый» (*Il negligente*), «Мнимый принц» (*Il finto principe* – все 1749), «Мир Луны» (*Il mondo della luna*), «Архифанфан – король безумцев» (*Arcifanfano re dei matti*), «Страна Куккания» (*Il paese della succagna*), «Мир наизнанку или Правление женщин» (*Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano* — все 1750), «Маскарад» (*La mascherata*), «Отмщенные женщины» (*Le donne vendicate* — обе 1751). Три последние, а также «Мнимый принц» были поставлены в Сан Кассиано, все остальные в Сан Моизе, за исключением «Аркадии на Brente», появившейся в театре Сант Анджело, — впрочем спустя несколько месяцев она также перекочевала в Сан Моизе. Среди композиторов Гольдони сперва сотрудничал с Винченцо Легренцио Чампи — автором, прошедшим неаполитанскую выучку (четыре ранние оперы, за исключением «Аркадии на Brente»). Две последние, предназначенные в

театр Сан Кассиано были написаны неаполитанцем Джоаккино Кокки. «Мнимый принц» (первая для Сан Кассиано) — представляет собой полное пастиччо. Все остальные были созданы в содружестве с венецианцем Бальдассаре Галуппи.

Если попытаться произвести некую классификацию среди написанных в этот период либретто, то можно обнаружить заметную неоднородность и в сфере композиционной, и образной, и, наконец, сюжетно-тематической. Отчасти это оправдывается тем, что Гольдони очень спонтанно и, по-видимому, без какой-либо осознанной подготовки включился в музыкально-театральный процесс, и ему приходилось сходу приноравливаться к текущим условиям. Ярче всего это проявляется в устройстве и характере двух его первых комических либретто - «Учительницы в новомодном вкусе» и «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно». Оба эти либретто готовились в спешке — первое буквально в считанные недели после возвращения Гольдони в Венецию, второе в течение месяца после первого. Автор явно был не уверен в успехе своих экспериментов и не стал указывать имени на титуле печатного либретто ни в первом случае, ни даже во втором — несмотря на то, что «Учительница» явно была принята публикой благосклонно.

Композиционные особенности, свойственные обоим названным операм, проистекают, вероятнее всего, из конкретных обстоятельств выбора репертуара и ангажемента в театре Сан Моизе в 1748 — начале 1749 гг. Эти обстоятельства далеко не полностью прояснены¹⁷. Однако известно, что в осенний сезон в этом театре была поставлена музыкальная комедия — «*La semplice spiritosa*» (Веселая простушка) неизвестного автора¹⁸. Эта опера, вероятно, шла в театре с начала ноября, но скорее всего не имела успеха, поэтому уже к концу месяца ее сменила «*La scuola moderna*». Три главных действующих лица из «Простушки» (Доральба, Розмири и Эргаст) прямо перекочевали из одной оперы в другую в исполнении тех же актеров. В сюжете все эти персонажи связаны с развитием любовной коллизии и имеют, как это бывало у типичных *innamorati* и римских, и неаполитанских

¹⁷ Ниже в изложении использованы материалы, связанные с оперой «Современная школа или Учительница в новомодном вкусе», более развернуто изложенные в нашей статье: Луцкер П. К истокам венецианской оперы буффа: «*La maestra*» А. Паломбы и «*La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto*» К. Гольдони // Научный вестник Московской консерватории, 2012. Вып. 2. С. 68-82.

¹⁸ Комическая опера с таким же наименованием и списком действующих лиц была поставлена годом ранее во Флоренции и, видимо, планировалась к осенней постановке в Сан Моизе - см. Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Op. cit., vol. 5, p. 187.

комедий, лирическую, «возвышенную» окраску. На место же комической линии слуг были помещены сюжетные перипетии, перенесенные из оперы «Учительница» (*La maestra*), написанной композитором Дж. Кокки на либретто А. Паломбы и поставленной в 1747 г. в Неаполе в театре Нуово сопра Толедо, а буквально за несколько месяцев до венецианского спектакля имевшей шумный успех в Болонье. Очевидно, что в случае с «Современной школой» речь идет о совмещении в одном либретто двух сюжетных линий — благородной линия *innamorati* из анонимной флорентийской «Веселой простушки» и откровенно буффонной, взятой из неаполитанской «Учительницы»¹⁹.

Для других либретто Гольдони этого периода такая образная, композиционная и драматическая диспозиция совершенно нетипична. Но она повторится еще раз как раз в следующей опере — «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно». На этот раз Гольдони не пришлось приноравливаться и адаптировать готовые чужие либретто. Он сам выбрал в качестве сюжетной основы чрезвычайно популярную в то время серию романов, созданных почти за полтора века до того²⁰. В ней веселый крестьянин Бертольдо со своей семьей попадают в гости к старинному лангобардскому королю Альбоину. Как следствие, круг действующих лиц также распадается на две группы: король с его придворным окружением и крестьянская семья Бертольдо. На этот раз выбор, по-видимому, был обусловлен составом труппы, практически полностью совпадающим с предыдущей оперой и сохранившей деление на актеров более «возвышенного» и совершенно буффонного профиля²¹.

¹⁹ А.Л. Беллина, предпринявшая детальное сопоставление первоисточников, свидетельствует, что часть материала, заимствованная из «Простушки», была использована в изначальном виде, т.е. претерпела минимальные правки, в то время как «Учительница» подверглась существенной переработке. См.: Bellina A.L. «La Maestra» esaminata (Napoli 1747 [...]) // A. Palomba — G. Cocchi. *La Maestra. Partitura dell'opera in facsimile*. A cura di A. L. Bellina. Collana Drammaturgia Musicale Veneta. Milano: Ricordi, 1987. P. xi.

²⁰ В 1606 году увидели свет «Гончайшие хитрости Бертольдо» (*Le sottilissime astutie di Bertoldo*), двумя годами позже — «Забавные, смешные и простодушные деяния Бертольдино» (*Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino*). Автором обоих романов был Джулио Чезаре Кроче (1550-1609), один из самых плодовитых писателей и поэтов маньеристической эпохи. Позднее, в 1620 году выдающийся музыкант и литератор аббат Адриано Банкьери (1568-1634) добавил к этим двум еще «Новеллу о Какасенно, сыне простодушного Бертольдино» (*Novella di Casaseno, figliuolo del semplice Bertoldino*) и издал все три одной общей книгой, озаглавив «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно». В 1730-е годы по инициативе болонского кружка литераторов эти истории были переложены в стихи.

²¹ «Серьезные» роли Эргаста, Доральбы и Розмиры и в «Новой школе», как и короля Альбоина, его жену Гипсикратию и сестру Аурелию играли певицы А. Бастилья, Л. Сегантини и Р. Травалья, комических опекуна Бельфьоре, гувернантку-учительницу Друзиллу и племянника Линдора, как и крестьянина

Если вынести за скобки эту композиционную особенность двух первых либретто, то в них, как и в остальных прослеживаются несколько иные образные и сюжетно-драматические закономерности и тенденции, позволяющие наметить определенную типологию. «Учительница» А. Паломбы строится на традиционной схеме противостояния двух персонажей: состоятельного, но недалекого и даже несколько глуповатого хозяина и его хитроумной и изобретательной служанки, нанятой в дом для воспитания взрослой дочери. По сути, это вариация классической схемы, свойственной комическому интермеццо. Все остальные линии приплетены к этому центральному стержню. Появляется слуга, выступающий соперником хозяина в борьбе за руку хитрой гувернантки, еще одна служанка тоже не прочь устроить свою судьбу и выступает соперницей главной героини. Наконец, дочь хозяина колеблется в выборе между двумя кавалерами, что образует добавочную линию. Но все эти дополнения не ставят под сомнение главенство взаимоотношений хозяина и хитрой гувернантки.

То, что Паломба положил в основу полноформатной трехактной комедии схему интермеццо можно в какой-то мере рассматривать как деградацию, во всяком случае — как явный шаг в сторону более простого и незатейливого жанра в сравнении с теми вершинами, которых достиг в музыкальной комедии Дж.А. Федерико. Наряду с этой, у Паломбы заметны и другие черты «снижения» - целая вереница «лацци», мало соответствующих более утонченным и цивилизованным формам комизма, к которым стремились в его время авторы, вдохновленные примерами мольеровской высокой комедии.

Гольдони предпринимает решительные сокращения в тексте и в сценарном плане пьесы Паломбы. И в первую очередь он удаляет как раз подавляющее большинство лацци даже несмотря на то, что они составляли весомую часть сюжетной канвы. В этом он следует практике своих литературных комедий, где Гольдони предпочитал их избегать. В его представлениях, как и у большинства комедиографов, испытавших влияние мольеровских образцов «высоких комедий», лацци оставались неразрывно связанными с низкими формами площадной буффонады,

Бертольдо, его невестку Менгину и внука Какасенно играли К. и М.А. Паганини, и Дж. Косми, к которым добавился Ф. Каратолли, игравший Бертольдино.

и их следовало по мере возможностей изживать. Тем не менее основная интрига — комическое противостояние опекуна и гувернантки, ведущее происхождение от типичного для интермеццо сюжета, по-прежнему сохраняет свое главенство. Имеется и знакомый любовный треугольник с участием племянника, неизменным остался и главный мотив в действиях гувернантки-учительницы — притворная благосклонность к хозяину в расчете поживиться его немалым состоянием. Все это, однако, лишь общая схема, эскиз фабулы. Основное, что определяло комическую суть оригинальной пьесы — неудержимый поток самой откровенной буффонады, — в венецианском либретто подвергнуто тщательной нивелировке и сведено на нет. Что же взамен? Чем обеспечивается комический интерес в переработке Гольдони?

Ответ на эти вопросы дает сопоставление сценической речи в обеих комедиях, в первую очередь реплик и сентенций гувернантки Друзиллы. В либретто Паломбы они довольно кратки и чрезвычайно функциональны. Их основной смысл в том, чтобы подготовить и ввести очередной трюк, очередное буффонное сценическое положение. У Гольдони все совершенно иначе. Малейший сюжетный поворот используется как повод высказать довольно пространное общее суждение. Друзилла с увлечением судит о нравах и обычаях своего окружения, она преподносит формулы и рецепты жизненного поведения. Небольшие реплики развёртываются в целые монологи. Так, льстиво рассуждая перед Бельфьоре о преимуществах зрелых и состоятельных ухажеров перед молодыми вертопрахами, она подытоживает: «Мое сердце открыто только возлюбленным в возрасте, юнцы же выеденного яйца не стоят... Коль вам нужны лишь вздохи, обещания и высокие слова, они дадут их кому угодно, но подарков от них не дождешься» (I, 3). Она учит своего ухажера притворяться перед дядюшкой, чтобы оставить в тайне их роман. В ее устах звучит настоящий гимн притворству: «Все притворяются, все! Торговцы, сохраняя лицо и скрывая расходы, делают вид, что вещь пришла из дальних стран; ювелиры продают сплав под видом золота и наживают состояния; адвокаты врут, что клиент прав, мечтая съесть его с потрохами; врут медики, ставя смертельный диагноз и выписывая средство от другой болезни; мужчины скрывают корысть под видом страсти; и женщины хитрят, выдавая себя за красоток с помощью белил и румян» (I, 7). Лео-

норе, дочери хозяина, страдающей из-за редких встреч с возлюбленным, она советует завести еще кавалеров: «Любите больше, чем одного: и таким хитрым способом, коль Вам будет недоставать этого, встретитесь с другим». На вопрос: «А как же постоянство?» — следует ответ: «Нынче, дочь моя, постоянство не в моде. Я только вижу и слышу, что всякий держит нос по ветру» (I, 8). Что до «верности», то Друзилла цитирует знаменитый стих Метастазियो, где верность сравнивается с фениксом: все о нем знают, но воочию никто не видел²².

Из приведенного сопоставления совершенно ясно, что под пером Гольдони комедия об учительнице приобрела совершенно новый акцент. Изобретательность и изворотливость ума Друзиллы, ее умение притворяться были отчетливо видны и у Паломбы, и она не даром удостоилась титула *baschetona*, т.е. ханжа. Но все эти качества были развернуты в действие, они порождали нескончаемую череду сценических трюков и буффонных положений. Эта особенность ее характера дает основу жанровому наклонению либретто Паломбы: его вполне правомерно определить как комедию ситуаций. Она же определяет и особенности смеха, господствующего в неаполитанской пьесе. Это традиционный (как в комедии дель арте), «природный смех», возникающий из сопоставления и взаимодействия двух исконных человеческих типов — простака и хитреца. Контраст между нагромождением ухищрений гувернантки и недалеким простодушием хозяина составляет основу большинства комедийных моментов либретто, а завершается оно положением, когда самого хитреца перехитрили.

Гольдони сохранил лишь внешний абрис ролей, наполнив их качественно иным смыслом, и его изменения приводят к кардинальным последствиям. Остроты гувернантки выражается тут уже не в ее предприимчивости, а в ее остроумии — в умении судить об устройстве окружающего ее мира. Смех у Гольдони возникает из ее способности неожиданно вскрыть противоречие, тщательно укрытое приличиями и недоговорками и принятое обществом его времени как нечто само собой разумеющееся. Этот смех приобретает отчетливый критический характер, а жанр пьесы заметно трансформируется в сторону сатирической комедии. Гольдони

²² Имеется в виду знаменитая сентенция П. Метастазियो из его *dramma per musica* «Деметрий» (*Demetrio II*, 4), многократно цитированная в XVIII в., в том числе и в опере В.А. Моцарта / Л. Да Понте «*Così fan tutte*».

уводит комическую оперу в совершенно ином направлении, нежели это было в Неаполе. В круг довольно милых 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 некоего *здравого смысла*. И именно этот момент суждения он делает главным содержанием своего либретто.

Суммируя все эти черты, можно сказать, что в своей первой музыкальной комедии, пусть и представлявшей собой переработку чужих готовых пьес, Гольдони отчетливо движется по пути, составляющем основную магистраль его театральной деятельности в целом. Он предпринимает здесь именно те шаги, что вытекают из принципов провозглашенной им самим драматической реформы комедийного театра. Он стремится строить действие не на основе череды сценических трюков, а на основе конфликтов, проистекающих из столкновения жизненных интересов полнокровно обрисованных характеров. Конечно, в случае с «Учительницей» схема противостояния двух персонажей с отчетливо очерченными собственными интересами оставалась в основе заимствованной из комического интермеццо, где была отшлифована в разнообразных вариантах уже в течение десятилетий. Однако сопоставляя с этой стороны два либретто — исходный вариант Паломбы и переработку Гольдони, можно сказать, что они развивали эту схему в диаметрально противоположных направлениях. Первый — путем растворения ее в элементах сценической игры, в основном заимствованных из импровизационной комедии *дель арте*, второй — напротив, двигаясь в сторону прояснения и обуздания стихии сценической игры, подчеркивая мотивацию в действиях героев и возвышая главный характер до сатирической критики окружающих общественных нравов.

Совершенно другой образный и драматургический строй демонстрирует следующая опера. Источник, из которого Гольдони позаимствовал свой сюжет, издавна считался классикой литературы, проникнутой карнавальным духом. В собственном предисловии к либретто Гольдони сам обстоятельно разъясняет, что именно он позаимствовал из сочинений предшественников и каким образом преобразовал с целью приспособить их истории к связному сценическому действию. «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно, — пишет он, — три персонажа, заслужившие стихов са-

мых знаменитых итальянских поэтов... И мне пришло на ум, что они вполне достойны попасть также на сцену — пусть не ради каких-либо их деяний, но ради их заслуживающих внимания характеров, а именно: Бертольдо — хитроумный старик, лукавый и острый на язык; Бертольдино — бестолковый и нескладный увалень, обладающий однако крестьянской сметкой, и Какасенно — тип откровенного молодого глупца и обормота»²³. Поскольку в повестях все три персонажа действуют в разное время, когда никого из их родителей уже нет в живых, Гольдони пришлось прибегнуть, по его словам, «к некоторого рода анахронизму», сотворив из всех них семью, живущую вместе. К трем мужчинам разных поколений добавилась еще женщина — Менгина, жена Бертольдино и мать Какасенно, также одно из главных действующих лиц комедии²⁴.

Хотя, как с юмором замечает сам Гольдони, большая часть изречений, ребячеств и шуток героев не слишком подходили для сцены и потому «извлечены из текстов моей собственной головы» (*ricovate dal testo della mia testa*), сюжет истории во многом следует мотивам, заданным в оригинале. Они частично основаны на легендарных преданиях о жизни и делах древнего короля лангобардов Альбоина, основавшего в конце VI века свое королевство на завоеванных в Северной Италии территориях. Дж.Ч. Кроче сильно модернизирует нравы и обычаи королевского двора, привнося в них изысканную галантность и манерность современной ему эпохи, однако одновременно противопоставляет всему этому фигуру «крестьянина — грубого и монструозного, но проницательного и хитрого, обладающего изворотливейшим умом», как его характеризует сам автор²⁵. Гольдони последовал по этому пути и построил фабулу на столкновении простого патриархального крестьянского мира семьи Бертольдо и придворного общества, окружающего короля Альбоина. Утомленный городской жизнью в своей столице Вероне, а также скандалами с ревнивой женой Гипсикратией, Альбоин предпринимает путешествие вглубь своей страны. Король рад, что в этой глуши у его жены нет поводов для

²³ См. Предисловие Гольдони: Goldoni C. Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno. Amico lettore... [Electronic resource] // URL: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/bertoldo-0.jsp>

²⁴ Ее прообразом до некоторой степени послужила Маркольфа — вдова Бертольдо и мать Бертольдино, действующая во втором из романов цикла.

²⁵ См. вступительную часть Proemio в «Тончайших хитростях Бертольдо»: Croce G.C. Le sottilissime astuzie di Bertoldo. A cura di Dino Ticli dal sito: Letture per i giovani // www.letturegiovani.it

ревности, но ему сообщают, что среди селянок попадаются очень красивые, в особенности живущая неподалеку прекрасная Менгина — жена крестьянина Бертольдино. Галантный король непременно желает познакомиться с ней и ее семьей, но любопытный старик Бертольдо сам является ко двору. Он пришел выяснить, так ли устроены вельможи, как все остальные люди. В ответ на вопросы короля он позволяет себе вольнодумные речи о том, что все являются на свет и уходят в могилу одинаково нагими и что бедняк богаче короля, коль скоро сам распоряжается собой. Его наивные дерзости, однако, не раздражают короля. В сельскую идиллию, где все мирно заняты своим делом (Бертольдино орудует с лопатой, Менгина прядет, Какасенно собирает плоды, а Бертольдо жарит каштаны) является посланник с приглашением и лишает семейство спокойствия. Менгине любопытно увидеть, как живут при дворе, но Бертольдо опасается ее отпускать: уж если идти, то всем. Король очарован красотой Менгины, говорит ей комплименты и предлагает возвысить. Бертольдино дерзит: он не согласен, чтобы король распространял свою власть и у него в семье. Король велит ему молчать, тогда и его сделают придворным. Бертольдо предлагает потерпеть — со временем все само собой разрешится. Но жизнь при дворе не добавляет счастья семье Бертольдино, да и в королевское окружение вносит разлад, поэтому ревнивая королева просит короля отправить селян назад. На прощание тот решает одарить их всех подарками. Бертольдо получает чашу с монетами, Менгина — полную жемчуга, неприязнительному и вечно голодному Какасенно достается большая корзина, наполненная репой, фасолью, яблоками и кувшинами с молоком. Бертольдино король дарит золотую цепь, но тот более счастлив вновь оказаться в своем доме. Вельможи прощаются с семьей Бертольдо, испытывая зависть и ностальгию по утраченной для них простой и полной естественного очарования жизни, а крестьяне возвращаются в свой приют.

«Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» стал первым целиком самостоятельным опытом создания венецианскими авторами в конце 1740-х годов полноформатной музыкальной комедии. Перед глазами у них был пример неаполитанцев, и они в какой-то мере ему следовали. Но с самых первых шагов Гольдони, выступивший как инициатор укоренения этого нового для Венеции и в целом северной Ита-

лии жанра в родном городе, проявил смелую самостоятельность. Он отказался во всем следовать сюжетным схемам и жанровым канонам, выработанным неаполитанцами, и решил положиться на собственное авторское чутье. Тот спектакль, что предложил Гольдони своей публике, лишь с виду напоминал пришедшую с юга и вошедшую в моду комедию. Да, в нем имелись «благородные» персонажи, занятые выяснением любовных отношений, чьи роли исполняли высококлассные профессиональные певцы, в том числе даже кастраты²⁶. Да, имелся круг персонажей-простюдинов, обеспечивавших комическую сторону представления, чьи партии предназначались главным образом «естественным» голосам, в том числе тенорам и басам. Но этими, с одной стороны, чисто внешними, а с другой — базовыми с точки зрения собственно организации зрелища чертами сходство и ограничивалось. В своем либретто Гольдони предложил совершенно особое жанровое наклонение комедии. Его опера — не лирико-бытовая драма, дополненная комическими персонажами, как это стало нормой у Дж.А. Федерико. Но она также и не бытовая комедия со сценическими трюками, близкая комедии масок, как «Учительница» Паломбы. Наконец, в ней мало общего и с той социально-критической сатирой, в направлении которой сам Гольдони трансформировал комедию Паломбы и Кокки. В первой и до сегодняшнего дня единственной статье, посвященной «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» и вышедшей еще в 1911 году, американский исследователь О.Дж. Соннек попытался дать ее определение: «Разумеется, идея целого по сути фарсовая, и преподнесена в фарсовом ключе»²⁷. С этим можно согласиться, но с той оговоркой, что и фарс тут получился особенный. В нем нет ни откровенного гротеска, ни пародии, ни карикатуры. Преобладающий источник смеха здесь — юмор, а характер образности близок карнавальному. Короли и придворные не пришли сюда прямо из героических драм и трагедий, равно как и крестьяне не из бытовых или социальных комедий или стилизованных пасторалей. Но и те, и другие в определенной степени условны, преподносят свой образ, рядятся в чужие одежды,

²⁶ Мужские партии короля Альбоина и Эрмилио в венецианской постановке исполняли певицы Анна Бастилья и Катарина Баратти. При последующих постановках в других городах привлекались певцы-кастраты.

²⁷ Sonnek O.G. Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" and Favart's "Nitetta à la cour". A Contribution to the History of Pasticcio // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 12. Jahrg., H. 4 (Jul. – Sept., 1911). S. 532. (S. 525-564)

лицедействуют. И при этом не утрируют, а стремятся походить на натуру. Чтобы понять всю условность диспозиции, положенной в основу сюжета, достаточно более пристально взглянуть на мотивы в поведении ключевых персонажей и результаты действия. Исходный толчок (любопытство короля) не связан ни с каким жизненно важным интересом, и не приводит к каким-либо существенным последствиям. Начальный status quo восстанавливается в финале, никто из персонажей не поменял своего положения. По сути, действие прошло по замкнутому кругу, приняв по пути несколько эффектных положений, как в калейдоскопе, но ни к чему не привело. Ничего подобного или близкого этому ни у неаполитанцев, ни у кого-либо другого, на кого мог ориентироваться Гольдони, не обнаруживается.

Впрочем, при всей карнавальной условности зрелища, задуманного Гольдони, ему удается осуществить в нем настоящую комическую коллизию и поставить острые и злободневные темы. Ведь основная суть, вокруг которой вращается действие, основной конфликт, воплощенный в нем, рождается не из любовных взаимоотношений персонажей, но столкновения двух миров, двух систем ценностей или даже цивилизаций: одной социально-иерархической, сословной, представленной верхушкой общества, в которой, в трактовке Гольдони, все отношения между людьми, все их представления, реакции и оценки несут на себе печать полного удаления от естественных нужд обыденной жизни, и другой — патриархально-крестьянской, традиционной, в которой они, напротив, предельно близки природным, и основная деятельность состоит в каждодневном труде ради удовлетворения обычных бытовых нужд. Но столь острые вопросы, едва ли не главные социальные вопросы своего времени, касающиеся разумности и оправданности существования сословного общества, Гольдони как раз и смог поставить, развернув их в юмористическом ключе, погрузив в атмосферу веселой карнавальной относительности.

Сопоставив эти два либретто, приходишь к выводу, что они основаны на двух разнонаправленных векторах в трактовке драматургии комического спектакля. Первый обрисовывает общеизвестную тенденцию, декларированную самим Гольдони и давно наблюдаемую в его литературной комедиографии, связанную с его приверженностью идее «высоких», благородных комических жанров, поды-

мающихся над привычной тогда практикой простого лицедейства, с его стремлением сделать образным центром зрелища игру разнообразных, тщательно продуманных и рельефно выписанных «характеров», чьи взаимоотношения во всем определяют и строение и развитие интриги, и общую атмосферу спектакля. Во второй, напротив, в качестве главного ориентира принимается приподнятый праздничный, карнавальный по сути дух спектакля, ради которого смягчаются или даже редуцируются остальные элементы сюжета — интрига лишается четкой целенаправленности, образы, не теряя яркости, утрачивают способность к мотивировке действия, становятся условными, перипетии смягчают остроту или вовсе отсутствуют, сценические положения приобретают обособленность и самоценность. Приверженность к этому второму методу построения комического спектакля Гольдони нигде не декларирует, однако совершенно не отказывается от него и не устает использовать в сфере собственной либреттистики.

Трудно сказать, что являлось для Гольдони решающим фактором, определявшим его выбор того или другого варианта, когда речь заходила о следующем сочинении. Вероятнее всего, автор ориентировался в качестве индикатора на реакцию публики. Мы не имеем статистики по количеству спектаклей, прошедших в первый сезон, но судя по последующим постановкам за пределами Венеции, прием у публики «Бертольдо» оказался значительно более заинтересованным в сравнении с «Новой школой». Поэтому Гольдони, открывший для себя во второй опере потенциал карнавальной зрелищности, решил еще раз удостовериться в его возможностях. Свидетельство — следующее либретто, вышедшее из-под его пера — «Сказка о трех горбунах» (*La favola de' tre gobbi* — театр Сан Моизе, с муз. В. Чампи, под конец карнавала 1749 г.). В новом либретто Гольдони воспользовался старой сказкой (или, может быть, точнее — притчей), не раз слышанной им, по собственному признанию в предисловии, от своей бабушки. В точности ли он воспроизвел всю канву старинного сюжета, судить трудно. Есть все же подозрение, что отдельные рискованные (в духе новелл Боккаччо) повороты и либертианские вольности (выглядящие в представлениях сегодняшнего читателя забавной смесью какого-то «вольтерьянства» и феминизма) оказались все же привнесены самим автором.

В либретто действуют четыре персонажа — кокетливая мадам Веццола и ее три поклонника. Все трое аристократы: один — маркиз Парпаньяк, другой — граф Беллавита и третий — барон Макакко. Социальный статус дамы в точности не определен, но по всему можно судить, что она принадлежит к довольно частому у Гольдони типу обеспеченных молодых вдовушек, чья состоятельность служит прочной базой их независимости. Мужчины увлеченно ухаживают за Веццолой, надеясь добиться ее руки и сердца. При этом у каждого есть свой изъян. Парпаньяк мало родовит, но несметно богат, и всех женщин он подозревает в корысти. Макакко страшно застенчив и заикается, к тому же начисто лишен амбиций. Беллавита считает себя неотразимым, но при этом мелочно скуповат. Веццола не испытывает ни к одному из них хоть какой-то приязни, но легко раздает всем авансы и держит на привязи. В либретто два ключевых эпизода, раскрывающих его смысл. В финале первого акта, на фоне начавшегося было любовного дуэта Веццолы и графа Беллавита из-за ширмы внезапно появляется Парпаньяк, которого дама, чтобы разрешить щекотливую ситуацию, называет своим братом. Парпаньяку, напротив, показалось, что «брат» — это Беллавита. Они уже было начинают знакомиться, но из смежной комнаты появляется еще один «брат» — барон Макакко. Это представляется уже мужчинам явным перебором, и они возмущенно уличают Веццолу во лжи. Во втором акте Веццола извещает их, что готова принимать ухаживания всех троих при условии, что они откажутся от ревности. Ревность — пережиток, который нынче не в моде, и пусть джентльмены выбирают: наслаждаться или соперничать. Решение дается мужчинам нелегко, но в итоге они принимают условия мадам Веццолы, а она в финале поет песенку о том, что готова делить любовь со всеми, кто ее любит, но хочет оставаться свободной.

Либретто «Сказки о трех горбунах» слишком коротко для полноформатной оперы, персонажей всего четыре, действие крайне незамысловато. Видимо, поэтому Гольдони не стал называть его комической оперой, а обозначил как интермеццо. Впрочем, для традиционного интермеццо оно, напротив, слишком многолюдно. Причины для всего этого могли быть какими угодно, в том числе и теми, что писать и разучивать в разгар карнавального сезона и идущих потоком спектаклей еще одну крупную оперу было слишком сложно, а порадовать зрителей к закрытию ка-

кой-нибудь новинкой хотелось. Но вопрос тут не в масштабах и жанровых отличиях. Вопрос в том, какую линию развивает «Сказка» в своих принципиальных зрелищно-драматических принципах? И если вынести за скобки все конкретные детали сюжета и формы и сконцентрироваться на самых существенных моментах, то в этом либретто на сцене вновь, как и в «Бертольдо», поднимается чрезвычайно острая и животрепещущая тема, и, как и там, разрешение и снятие ее остроты оказывается возможным лишь в иллюзорном мире театрализованного карнавала. То, что все персонажи представляют собой ожившие фигуры маскарадного фарса (а заика Макакко впрямую связан с популярной маской комедии дель арте), что добрая половина действия строится на совершенно традиционных «лацци» (таких как спрятанные любовники, появляющиеся в самый неподходящий момент) ясно свидетельствует, что Гольдони здесь явно пошел не вслед за сатирическими экспериментами «Учительницы», а по пути, обнаруженном им самим в «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно».

Однако это был далеко не однозначный и окончательный выбор дальнейшего пути. Напротив, весь 1749 г. в либреттистике Гольдони представляется периодом планомерных экспериментов. Словно проводится тщательное обследование вновь открывшейся для него территории, на которой выясняются ее выгодные и невыгодные позиции, бесперспективные и наиболее ценные участки, определяются ориентиры и вычерчиваются границы. Это становится наглядным при анализе следующего гольдониевского либретто - «Аркадия на Бренте», поставленного, как уже упоминалось, на сцене театра Сант Анджело в сезон весенней ярмарки с музыкой Б. Галуппи.

В выборе сюжета Гольдони вновь последовал по пути переработок²⁸. За основу он взял книгу «Аркадия на Бренте, или Изгнанная меланхолия» Джинезио Гавардо Вакалерио, очень популярную в те годы в Венеции. Вакалерио — лицо вымышленное, псевдоним, и за ним скрывается Джованни Сагрето (1616-1691) — довольно известный историк, автор обширных «Исторических свидетельств оттоманских монархов», посвященных взаимоотношениям Западной Европы с Турцией

²⁸ При анализе оперы «Аркадия на Бренте» используются сведения и суждения, изложенные в статье: Луцкер П. «Аркадия на Бренте» Б. Галуппи и К. Гольдони: начало венецианской оперы-буффа // Старинная музыка, 2012. № 1-2. С. 10-16.

(с 1300 по 1640 годы)²⁹. Его «Аркадия на Бренте» вышла в печати в 1667 году (т.е. более чем за 80 лет до постановки оперы) и представляла собой собрание шуток, шарад, розыгрышей, загадок, стихов и коротких новелл, которыми услаждает себя небольшая компания, уединившаяся в последние дни карнавала.

Сам Гольдони в предисловии к либретто пишет, что не стал буквально следовать за книгой, поскольку не нашел в ней «материала, подходящего для театрального представления». Взамен он вымышляет продолжение этой истории. Один из персонажей — мессер Фабрицио Фаброни ди Фабриано, «охваченный порывом великодушия, — как повествует Гольдони в предисловии, — в возвышенных выражениях пригласил всех тех, кому это придется по вкусу, в свой домик на Бренте, чтобы возродить в нем новую “Аркадию”». Так в либретто, помимо самого хозяина мессера Фабрицио, появляются Розана и Лаура, Джачинто и Форесто — персонажи из старой венецианской книги³⁰. А чуть позже, привлеченные славой этой изысканной компании, к ним присоединяются два совершенно новых лица: мадам Линдора и граф Беллецца.

Этим, наверное, можно было бы ограничиться в разговоре о сюжетных прообразах «Аркадии на Бренте», если бы не тот факт, что у Гольдони уже когда-то была комедия, действие которой разворачивается в таком же скромном домике у Бренты в компании столь же обаятельного персонажа, не жалеющего ни сил, ни средств на обустройство приятной дачной жизни (или в терминологии венецианцев *villeggiatur'ы*). Только раньше он выступал под именем Момоло (вененц. диал. от Джироломо). Вообще известно, что дачная жизнь на Бренте — небольшой впадающей в Венецианский залив реки, обладала для Гольдони неодолимой привлекательностью, так что много раз становилась местом действия его литературных комедий. Первой в их ряду и была эта ранняя комедия «Момоло на Бренте» (*Momolo sulla Brenta*), поставленная с успехом за десятилетие до появления оперы осенью 1739 года в театре Сан Самуэле.

²⁹ Дж. Сагрето оставил также след в политике. Он служил долгое время послом Венецианской республики в разных европейских странах, и даже на короткое время был избран дожем, но тут же смещен, поскольку доводился родным братом предшественнику — дожу Н. Сагрето (ум. 1676), а подобная передача власти была запрещена законами Венеции.

³⁰ Еще двоих — Сильвио и Марину Гольдони исключил из действующих лиц под предлогом, что они «сильно насмеялись над мессером Фабрицио в прошлой “Аркадии”».

Может показаться, что это совпадение случайно и ни к чему не обязывает. Но это не так. Если иметь в виду только характер и дух «Аркадии на Бренте» Вакалерио, то вполне можно было бы ожидать от нового либретто Гольдони следующего шага по пути укоренения на комической оперной сцене карнавализованных фантазий различной степени веселости и остроты. Однако ранняя пьеса Гольдони была выдержана в совершенно иной стилистике. Комедии «Момоло — душа общества» (*Momolo cortesan*) и «Момоло на Бренте» принято считать переломными в творческой карьере комедиографа, когда он впервые отказался от принципов импровизации по сценарию, заставив большинство участников действия произносить писанный текст, а главного героя выйти на сцену без маски. Именно отсюда берет истоки тот самый гольдониевский «характер», чья манера держаться правдоподобна, действия тщательно мотивированы, разносторонние интересы очерчены выпукло и отчетливо. В общем, этот персонаж, если только он действительно имеет связь с героем ранних пьес, не слишком согласуется ни с духом книги Вакалерио, ни с настроением недавних либретто Гольдони.

Вглядываясь более пристально в то, как подан центральный образ оперы — мессера Фабрицио, нетрудно заметить, что в нем гораздо больше сходства с Момоло, нежели с героем старой книги. Сагрето представил его так: «Мессер Фабрицио был остро слов, жирный толстяк, обжора и заводила в любой компании»³¹. У Гольдони же он начисто лишился авантюрного духа и превратился в нерешительного увальня, человека доброго, но скорее застенчивого и мягкотелого. Его неспособность жестко и целеустремленно контролировать свою жизнь, фактически, ставит его на грань разорения — еще один мотив из тех, что роднит либретто с ранней пьесой. Даже начальная сцена, в которой мессер Фабрицио впервые появляется на подмостках, выглядит парафразой на такую же из «Момоло на Бренте»: экономай сам хозяин советуются, где найти средства на содержание гостей, тем более что состав компании расширяется. Гольдони лишь усилил в либретто комизм сценки: незадачливого владельца усадьбы, разморенного послеобеденной сиестой, при обсу-

³¹ Vacalerio G.G. *L'Arcadia in Brenta ovvero La melanconia sbandita*. Ed. novissima. Venezia, Andrea Santini e Figlio, 1823. - P. 98.

ждении этих скучных материй неодолимо тянет в сон. Словом, черты общности между оперой и ранней комедией налицо.

Вообще принято считать, что сюжетные переключки между пьесами Гольдони и его либретто — явление довольно редкое³². В литературе сложилось даже убеждение, что комедиограф не только ничего не заимствовал из собственных пьес, но и в целом считал свои либретто поделками-однодневками, не заслуживающими внимания, и сам стремился предать их забвению³³. Правда, в последнее время в связи с систематическим изучением музыкально-сценического наследия Гольдони высказывается и более взвешенная точка зрения, и как раз «Аркадия на Бренте» фигурирует в числе примеров, обнаруживающих связь между литературно-драматическим наследием венецианского комедиографа и его либреттистикой³⁴.

Итак, попытаемся выяснить, в какой степени «Момоло на Бренте» оказал влияние на сюжет «Аркадии на Бренте», в чем их сходство и каковы различия.

В «Момоло на Бренте», как уже упоминалось, действие происходит также в небольшом дачном «казино» главного героя, где помимо хозяина размещается внушительная компания гостей и слуг. Слуги (традиционные маски комедии дель арте — Труффальдино, Коломбина, Бригелла) мало определяют ход событий. Исключение составляет лишь Траппола — эконо, ведущий хозяйство в доме Момоло, а в действительности — хитрый плут, ищущий способы нажиться на разорении хозяина. Выманивая деньги на неотложные расходы, он почти все тратит по своему усмотрению, скупает запас зимнего зерна хозяина за бесценок. И лишь в конце мошенника уличают и гонят прочь. Гости же делятся на две группы: родственники и приглашенные. Все они навестили Момоло на его даче не за тем, чтобы предаваться аркадийским забавам, как в либретто. Беатриче (сестра Момоло) и ее муж Челио привезли очередную порцию денег в долг, но мотовство Момоло доводит их до кипения, и они уже почти готов ставить вопрос об опеке над родственником. Но глав-

³² В Мемуарах Гольдони заводит об этом речь лишь в связи со своей «Памелой», послужившей в дальнейшем основой для «La buona figliola» (Добрая дочка).

³³ Такова общая позиция Дж. Оттолани - Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Ed. G. Ortolani. Vol. 10. Milano: Mondadori, 1951. P. 1273. Он, впрочем, признает, что «глупый Фабрицио приводит на память “Момоло на Бренте” и будущие комедии, посвященные вилладжатуре», тем не менее не оставляет без внимания «плохие стихи и отдельные плоские диалоги».

³⁴ См. Emery T. Goldoni as Librettist. Op. cit. P. 84-89. Автор, однако, даже не упоминает связи гольдониевской «Аркадии на Бренте» с книгой Дж. Сагредо.

ным образом они приехали познакомиться с молодой вдовой Клариче — его предполагаемой невестой, прибывшей в компании своего брата и кузена покойного мужа.

Момоло хочет тронуть сердце Клариче, даря ей в знак обручения золотое кольцо, хотя его дела в расстройстве и зависят от решения суда. Клариче колеблется, то отказываясь от подарка, то решив принять его в момент, когда кольцо пришлось отдать под залог. После ряда острых перипетий ситуация разряжается, поскольку стряпчий приносит весть о выигранном деле и упрочении финансового положения Момоло. Тут все недоразумения выясняются, и Клариче, соглашаясь на брак, берет на себя обязательство поставить благодушную щедрость Момоло под контроль.

В целом, как видно, «Момоло на Бренте» можно считать весьма удачной и тщательно проработанной комедией из частной жизни венецианцев, насыщенной мотивами семейно-матримониальных и финансово-деловых взаимоотношений. В числе ее достоинств свежий характер протагониста, живые лица его окружения и яркие, драматически выигрышные положения. Что же из всего этого сохранилось в либретто «Аркадии на Бренте»?

Если рассматривать формально, имея в виду лишь перечень действующих лиц и фабульную схему, то кажется, что сохранилось очень немного, почти ничего. Круг людей, тесно связанных реальными и потенциальными родственными отношениями, исчезает. Вместо него в уютном дачном доме с садом у Бренты располагается пестрая компания людей, чьи персональные интересы не очерчены и в десятой доле столь же ясно и рельефно, как в упомянутой пьесе. Одного лишь Форесто, эконома хозяина, вероятно, можно считать фигурой, отдаленно напоминающей Трапполо, но тут он не затевает никаких плутней, а, напротив, действует, практически, на равных со всеми. Кроме хозяина, чей характер сдобрен некоторыми чертами забавной несурзанности и легкой эксцентрики, все другие вполне соответствуют представлениям о благовоспитанных состоятельных горожанах, ищущих способы занять свой праздный досуг.

К концу первого действия, однако, как было сказано, к обществу присоединяются еще двое: мадам Линдора — женщина «изнеженная до степени крайней

приторности», которую способно вывести из равновесия даже нежнейшее дуновение ветерка, и граф Беллецца, то и дело впадающий в неуместную «вычурную манерность»³⁵. Оба они, разумеется, не имеют ничего общего ни с действующими лицами ранней пьесы, ни даже с персонажами «Аркадии» Сагредо, но, очерченные с изрядной долей карикатуры, добавляют комизма в ряд выведенных в опере фигур.

Их появление дает повод интерпретировать всю пьесу в новом и совершенно ином, нежели «Момоло на Бренте», ключе. «"Аркадия на Бренте" Гольдони, — пишет знаток его творчества и издатель полного собрания сочинений Джузеппе Ортолани, — остроумная пародия на некоторые академии-однодневки того времени»³⁶. Какие-то основания для подобной интерпретации, безусловно, имеются. Гольдони сам в предисловии к либретто указывает на эту связь: «Аркадия, о которой веду тут сейчас речь, в принципе заключается в тонких шутках, остроумных изречениях, веселых рассказах, песенках, мадригалах и подобных вещах, позволивших автору, коль скоро можно считать подобное общение шуточной академией, дать ей имя "Аркадии на Бренте", имея в виду сходство с римской Аркадией, где обсуждаются предметы более серьезные и возвышенные»³⁷. Сам Гольдони был хорошо знаком со всем этим и мог черпать материал, что называется, из первых рук³⁸.

Означает ли это, что в своем либретто Гольдони обрушился с сатирой на поэтические забавы аркадийских пастушков? Подобное утверждение все же выглядит преувеличением. Конечно, взгляд автора на обитателей новой Аркадии не лишен остроты, но, если исключить специальное внимание к вычурной речи графа Беллеццы, явно отдающей *маринизмом* (с ним-то как раз аркадские поэты нещадно боролись), то ко всему остальному отношение Гольдони выглядит вполне благожелательным. С этим соглашается и сам Ортолани: «Здесь, впрочем, высмеиваются не столько поэтический фанатизм, сколько чичисбеизм и дачная мания, толкающая к разорению тех, кто склонен к тщеславию и мотовству»³⁹. Замечание справедли-

³⁵ Именно так характеризует их сам автор в Предисловии // Goldoni C. L'Arcadia in Brenta, Lettor gentilissimo...

³⁶ Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Op. cit., p. 1273.

³⁷ См. Предисловие // Goldoni C. L'Arcadia in Brenta, Lettor gentilissimo...

³⁸ Во время пребывания в Пизе Гольдони вступил в Аркадскую академию. Он не без юмора вспоминает о поэтических собраниях, ритуалах и символических дипломах на владение территориями в Греции, фактически, находящейся под властью турок. См.: Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч. Т. 3, с. 450.

³⁹ Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Op. cit. P. 1273.

вое. Лишь слово «высмеиваются» кажется все же чересчур сильным. Во всяком случае, смех в «Аркадии на Бренте» неизмеримо сильнее окрашен добродушным юмором, нежели разящей сатирой.

Итак, в «Аркадии на Бренте» мы сталкиваемся с новой ситуацией. Получается так, что вполне «реалистический» персонаж, явно ведущий свое происхождение от героев реформаторских комедий с их острыми бытовыми, семейными, финансовыми, наконец, социальными конфликтами, помещен здесь в совершенно иную среду — в умиротворенную обстановку загородного отдыха, где общество на манер карнавала устраивает веселые розыгрыши и наряжается в стилизованные пасторальные одежды. Таким образом, в «Аркадии на Бренте» происходит пересечение тех двух линий, что, как отмечалось выше, с самого начала определились в гольдониевской либреттистике. Но возможно ли в принципе совмещение этих двух линий, и ради чего оно предпринято, коль скоро из нового либретто начисто исчезает весь тот скрупулезный анализ быта и частной жизни, что составлял суть «Расточителя», а взамен не возникает даже хлесткой сатиры на бесцельные поэтические забавы светских бездельников?

Более пристальный взгляд улавливает еще одну, едва ли не основную особенность либретто. Да, в здесь есть главный характер, как мы уже отмечали, во многом родственной Момоло из более ранней пьесы. Но, как бы сказал о нем сам Гольдони — здесь нет протагониста, т. е. лица, ведущего действие. В поступках главного героя утрачен принципиальный движущий мотив, составлявший стержень прежней пьесы — его намерение жениться. Что же тогда заставляет мессера Фабрицио содержать всю эту когорту гостей? Причина в том, что ему нравится общество, нравится легкая, рассеянная жизнь, когда он на манер аркадского пастушка может ухаживать за прелестными «нимфами». Тут, правда, есть незадача: количество кавалеров и дам несимметрично, и хозяин все время оказывается лишним. С прибытием мадам Линдоры у него было возникает надежда все же найти себе пару. Однако после появления графа Беллеццы галантные перспективы вновь становятся неясными.

Все это совершенно необычно, если ориентироваться на привычные ожидания и подходы к гольдониевской драматургии, и может даже создать впечатление

какой-то деградации его поэтики. Это именно становится заметно при прямом сопоставлении мессера Фабрицио и Момоло, и именно потому, что они явно связаны друг с другом линией преемственности. Момоло вовлечен в действие, он предпринимает энергичные шаги: сопротивляется угрожающей финансовой катастрофе и борется за сердце любимой женщины. Его характер полнокровен, он многими нитями связан с реальностью. Фабрицио же кажется прорисованным более эскизно и фрагментарно. Ему чужды большие порывы. Неурядицы вызывают у него лишь скуку и апатию, окружающие женщины не столько пробуждают волю к жизни, сколько стремление отвлечься, забыться в легком флирте.

Недоумение вызывает и то, как Гольдони разворачивает сюжет, поскольку окончание первого, почти все развитие второго, а также добрая половина третьего актов составляют ряд вполне автономных сцен, своим заостренным, почти карикатурным комизмом едва ли не граничащих с традиционными лацци. Это неожиданно, в особенности если иметь в виду его позицию по отношению к такого рода приемам в «Учительнице», созданной всего полгода назад. Здесь же первое действие завершается известным, даже до некоторой степени избитым трюком с нюхательным табаком: его наперебой предлагают мадам Линдоре кавалеры, чтобы излечить ее мигрень, но в итоге все принимаются чихать, не переставая при этом говорить друг другу самые учтивые комплименты. Конец второго действия и вовсе представляет собой настоящую буффонаду, «спектакль в спектакле», где почти все аркадийцы, нарядившись в костюмы Пульчинеллы (Фабрицио), Коломбины (Лауретта), Панталоне (Форесто) с традиционной парой *innamorati* (Беллецца с мадам Линдорой), разыгрывают комедию масок. А третий акт в своей большей части построен на трюке «обманутого обжоры», когда обитатели усадьбы заказывают себе на завтрак самые разнообразные яства, но хозяин, хоть и распоряжается вслух все принести, уже ничем не может их порадовать. После этого наступает развязка, совершенно неожиданная для комедии: все осознают, что Фабрицио обанкротился, и благословенная Аркадия больше не может существовать в его доме. Однако неподалеку находится усадьба Розаны, и хозяйка приглашает все общество к себе. Фабрицио было пытается уклониться — он не хочет чувствовать себя приживалом, но друзья не отпускают его. «Вы тут пленник, не двигайтесь!» — категорически заяв-

ляет граф. «Фабрицио, оставайтесь с нами, а счастье потом вернется» — призывают все остальные. И Аркадия на Бренте возобновляет свое существование.

Задавшись самым простым вопросом: чьи действия, какая цепь событий становятся движущей основой сюжета? — мы едва ли сможем найти на него простой и внятный ответ. Все эти милые беседы, легкий флирт обитателей Аркадии, вереница комедийных сценок — все это, составляя настоящее тело сюжета, парадоксальным образом не столько выстраивает его в четко прочерченную линию, сколько отвлекает и уклоняется от нее. Можно сказать, что сюжет этого гольдониевского либретто движется не действиями и поступками его персонажей, но временем. Дав нам понять в начальной сцене, что финансовое состояние мессера Фабрицио весьма далеко от благополучного, автор словно ставит песочные часы, заставляя всех ожидать падения последней песчинки. И именно это отмеренное время становится организующим фактором сюжета. По сути, либретто Гольдони представляет собой своеобразный пасторально-комический дивертисмент на фоне неотвратимо назревающего банкротства. Надо признать, что такое сюжетное решение выглядит совершенно оригинальным и неожиданным и на фоне типовых схем музыкальной комедии того времени, и для самого Гольдони. Чтобы внести полную ясность тут стоит еще раз вспомнить о «Момоло на Бренте», где ведь тоже имелась угроза банкротства. Но там это было лишь одним из препятствий на пути героя, главной же движущей силой было его стремление жениться на Клариче — вполне традиционный мотив для комического действия. Банкротство же хотя и угрожало, но не состоялось — состоялась женитьба. Так Гольдони в одной из первых самостоятельных комических опер вновь решительно уклоняется от каких-либо традиционных и испытанных сюжетных схем и идет по пути эксперимента.

Постановке «Аркадии на Бренте» и ее дальнейшей сценической судьбе сопутствовал настоящий успех. После премьерных майских спектаклей та же компания артистов давала ее в Падуе, а возобновление ее осенью в Венеции — явный признак того, что венецианцам она пришлась по вкусу⁴⁰. Свидетельство этому находим в Мемуарах Джакомо Казановы, где он вспоминает о посещении спектакля

⁴⁰ «Аркадия» была возобновлена в ноябре 1749 года в театре Сан Моизе и шла в паре с «Нерадивым» (Il negligente, муз. В. Чампи) — см.: Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760. Stanford (Cal.): Stanford Univ. Press, 2007. P. 520-521.

вместе со своей возлюбленной Анриеттой: «Это была опера buffa, музыка к которой (сочиненная Буранелло) была столь же великолепна, как и актеры. Она [Анриетта] смотрела в бинокль только на сцену, ни разу не взглянув ни на ложи, ни на партер... Финал второго акта понравился ей необычайно, как я и обещал»⁴¹. Уже на следующий год опера пошла в Милане, а еще год спустя, наряду с возобновлением в Милане, ее увидели в Болонье. Всего же известно не менее 20 постановок (не только в Италии, но и за ее пределами — в Гамбурге, Лейпциге, Бонне, Мюнхене), и опера удержалась на сцене вплоть до 1780 года — то есть чуть более 30 лет. Наверное, очевидный успех уже начальных постановок дал Гольдони повод сделать следующий шаг по пути экспериментов. Им стала следующая опера — «Нерадивый» (*Il negligente, dramma comico per musica*, 1749), увидевшая свет в осенний сезон и ставшая едва ли не самой радикальной попыткой приблизиться к образному строю его литературных комедий.

«Нерадивый» — откровенно бытовая комедия, в основе которой лежат брачные и финансовые интересы. В ее центре фигура Филиберта — состоятельного человека, в прошлом, скорее всего, негоцианта, ныне отошедшего от дел и впавшего в лень. Вокруг его состояния разыгрываются интриги. Приемная дочь Аурелия, опасаясь остаться без приданого, пытается в игре с ним использовать свои женские чары, либо воспользоваться какой-либо его оплошностью. Ухаживающий за Аурелией молодой Корнелио и вовсе вошел в сговор с Графом, подавшим в суде иск против Филиберта, и с нечистым на руку стряпчим, рассчитывая с помощью Аурелии ввести того в заблуждение и выиграть у него в суде. Лишь вмешательство Дориндо, сына богатого купца, влюбленного в дочь Филиберта Лизауру, спасает положение. Он рассказывает Лизауре о мошенническом заговоре против Филиберта, велит ей подписать у отца под видом безделицы важную бумагу и в решающий момент предъявляет ее. Это оказывается контракт, согласно которому все права на имущество и состояние передаются дочери, и решение суда, принятое на основе подписанных фальшивых бумаг Корнелио, теряет силу. Так мошенники оказываются посрамлены, а молодые влюбленные добиваются брака.

⁴¹ Casanova G. *History of My Life*, 6 vols (transl. by Willard R. Trask). Vol. III, ch. 4. London: Longmans, Green and Co., 1967. P. 55

Не будет преувеличением сказать, что среди ранних либретто Гольдони именно в этом автор наиболее далеко отходит от карнавального или какого-либо празднично-дивертисментного духа и сильнее всего приближается к строю своих литературных комедий. Есть даже некоторый блеск в том, как он чисто драматически организует действие. Две молодые пары, стремящиеся к браку — мотив самый что ни на есть традиционный для комедии. Для одной из них (Аурелия, Корнелио) препятствием служит бедность, для другой (Лизаура, Дориндо) — характер отца невесты, его леность. Изысканный поворот состоит в том, что та же леность становится шансом для первой пары устроить свои дела. В целом видно, насколько ясно, последовательно и рельефно очерчены интересы всех основных персонажей и как легко и логично разворачивается действие. Тем не менее судьба «Нерадивого», поставленного с музыкой В. Чампи, оказалась противоречивой. Вдохновленный успехом своей «Аркадии» Гольдони, видимо, все же хотел испытать, не понравится ли венецианцам, благосклонно взиравшего на «реалистический» образ непутевого, но обаятельного мессера Фабрицио, музыкальная комедия, где бы все персонажи жили не иллюзорной, а правдоподобной жизнью? Тут его ждало разочарование, так как в Венеции «Нерадивый» не имел успеха. Правда, несколько лет спустя в Болонье, Турине, Триесте, а также в далеких Лейдене, Нюрнберге и даже Санкт-Петербурге к нему отнеслись с интересом, разглядев в нем, напротив, элемент своеобразной сценической экзотики. Венецию же, вероятнее всего, не заинтересовала в опере ее собственная проза жизни.

Еще одна опера возникла в осенний сезон 1749 г. — «Мнимый князь» (*Il finto principe, dramma comico per musica*), первая из созданных для театра Сан Кассиано. Ее сюжетный и образный строй также выглядит экспериментом на фоне остальных либретто Гольдони, поскольку заметно отклоняется от магистральной линии. В этом случае в сторону мотивов и приемов, типичных для «испанзированной» комедии «плаща и шпаги». Сюжет, как обычно, сильно запутан. В нем действует слуга, как две капли воды похожий на своего погибшего господина и решивший выдать себя за него, нарядившись в его одежды (мнимый князь). Его прибытие в Сорренто ставит под удар счастье одной пары, его же самого преследует обезумевшая возлюбленная, которую он пытается водить за нос. В целом, Гольдони уси-

ливают комические повороты в сюжете, поскольку с юмором обыгрывает некоторые типичные штампы: к примеру, три дуэли подряд (при этом в двух из них главный герой оказывается повержен противницами-женщинами) или три разных расписки, врученных им то от своего имени, то от имени своего хозяина, в результате чего он оказывается уличен. И вновь, несмотря на очевидное и даже недюжинное умение в построении действия и в обращении со знакомыми и испытанными мотивами, опера В. Чампи на это либретто имела лишь умеренный успех, никогда не повторялась и не вышла за пределы Венеции. Поэтому Гольдони, подведя итог своего первого оперного годового сезона, решил более не пускаться в разнообразные эксперименты и в последующие полтора года до конца первого периода отдал решительное предпочтение сюжетам, где довольно условная интрига разворачивается на празднично-приподнятом карнавальном фоне.

4. 3. Опера *buffa* как карнавальное зрелище

В карнавальный и в сезон весенней ярмарки Гольдони создал три комических либретто для театра Сан Моизе — «Лунный мир» (*Il mondo della luna*), «Архифанфан — король безумцев» (*Archifanfano re dei matti*) и «Страна Куккания» (*Il paese della Cuccagna*), в осенний сезон переключился на сотрудничество с Сан Кассиано, написав для него «Мир наизнанку, или Правление женщин» (*Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano*), а для карнавала 1751 г. еще две — «Маскарад» и «Отмщенные женщины» (*Le donne vendicate*). Во всех перечисленных, за исключением лишь последней, зрелищно-карнавальный момент становится определяющим.

Наиболее последовательно он заявлен, пожалуй, в «Архифанфане, короле безумцев» (*dramma comico per musica*) — первой опере карнавального сезона 1750 г. В ней действие разворачивается в фантастическом городе безумцев, в который просятся в качестве новых граждан шесть эксцентричных персонажей, каждый со своим безумством. Господин Сордионе помешан на скряжничестве и подозревают, что все только и стремятся отобрать его ларец с драгоценностями. Мадам Глориоза воображает себя несравненной красавицей и считает весь мир недостойным ее красоты. Мадам Семпличина — безумная стыдливица и недотрога, способная

прийти в трепет от самого невинного взгляда. Господин Мальговерно — безумный мот, спустивший на веселье и кутежи все свое состояние. Мадам Гарбата — прожигательница жизни, готовая на все закрыть глаза и пожертвовать всем, лишь бы кругом царило веселье. Наконец, сеньор Фурибондо — безумный забияка, требующий, чтобы все его уважали и боялись, не спускающий обид и готовый из-за любой мелочи ввязаться в драку. Какого-либо целенаправленного действия в опере нет. Калейдоскоп комических ситуаций возникает из столкновений персонажей, чьи жизненные воззрения противоположны друг другу. Семпличине льстит внимание Архифанфана, она испытывает к нему интерес, поэтому она требует, чтобы он оставался при ней, но ни в коем случае не касался ее, не смотрел и не заговаривал. Ларец Сординоне, с нажимом отданный королю на хранение, тот легко передает Мальговерно, который хочет с помощью золота завоевать внимание Глорियोзы. Но Глорियोза равнодушна к золоту и к поклонникам, хотя появление соперницы в лице Гарбаты тут же заставляет ее ревновать. Фурибондо хочет наводить страх на всех окружающих, но Семпличина дрожит от одного его вида, и он, понимая, что его усилия тут ни к чему, теряет интерес. Под конец все безумцы требуют у короля, чтобы он объявил название их города. Архифанфан отдает каждому по букве, и, став в ряд после нескольких попыток, они складывают слово «il mondo», что означает *мир*.

Действие «Страны Куккании» (*commedia per musica*) менее калейдоскопично и разворачивается в более последовательном русле, хотя и здесь речь идет о фантастической стране — сказочной изобильной Куккании, где по преданиям среди кисельных берегов текут молочные реки. Двое героев — жених Пандольфин и невеста Полластрина — попадают туда случайно, пережив кораблекрушение, и все действие выстраивается как инициация — обряд их посвящения в граждан новой страны, для чего они должны принять новые обычаи и принести соответствующие клятвы. Правитель страны Ладроне (итал. - матерый вор) разъясняет, что на свете встречается всего два типа людей: одни стремятся сами добывать пищу и жить только за свой счет, другие предпочитают не работать и существовать за счет других. Только эти вторые могут стать полноправными кукканцами. Но для этого нужно изжить в себе любые проявления эгоизма, в особенности ревность. Полластрина

довольно легко принимает эти обычаи, внимание окружающих мужчин развлекает ее. Пандольфину все дается с трудом, он ревнив, но небольшой излишек вина и его скоро примиряет с легкостью местных нравов. Благоденствие, впрочем, длится недолго. Правитель соседней страны узнает о существовании этого острова бездельников и отправляет туда военную экспедицию. Всех арестовывают и объявляют, что отныне им придется добывать свой хлеб в труде.

Как видно по этим двум операм, празднично-карнавальная стихия достигает в них своей кульминации. Сюжет теряет здесь какую-либо разветвленную и связную последовательность событий, какую-либо целенаправленность, продиктованную осознанными поступками героев, реализацией их воли, желаний, интересов. В целом, герои предстают не как самостоятельные и внутренне самодостаточные личности, но как некие олицетворения отвлеченных идей или гипертрофированных черт человеческого нрава. При этом Гольдони в обоих случаях удается поставить в сюжете некую высшую, имеющую определенный общественный смысл тему с отчетливо артикулированным морализаторским наклоном. В «Архифанфане» это поданная в сатирическом ключе идея о безумных страстях, владеющих жизнью и поведением всех тех, кто в совокупности образует «нормальное» общество. В «Куккании» это мысль о том, сколь легко самые простые и естественные основания человеческой жизни изменяются и извращаются, будучи даже на краткое время лишены рутинных каждодневных подтверждений.

Последним и наиболее ярким сочинением, в котором эта драматическая концепция гольдониевских либретто была положена в основу, стала опера (*dramma bernesco per musica*) «Мир наизнанку или Правление женщин», поставленная в осенний сезон 1750 г. в Сан Кассиано. Так же, как и в предшествовавших операх, действие в ней разворачивается в иллюзорном мире, на вымышленном «острове антиподов», где правят женщины, а мужчины находятся в рабстве. Интрига, впрочем, как и в остальных операх этого типа, довольно условная, разворачивается между тремя парами действующих лиц. Три героини — Тулия, Аврора и Чинтия — воплощают разные грани женского темперамента. Первую отличают спокойная рассудительность, совмещенная с тайным честолюбием, поскольку Тулия вынашивает планы возвыситься в равноправном женском обществе и присвоить себе бразды прав-

ления. Аврора не выказывает претензий на власть, но очень чувствительна к поклонению мужчин и не желает ограничиваться вниманием лишь одного из них. Нрав Чинтии бурный и неуравновешенный, она скоро на расправу, третирует своего раба, требуя беспрекословного повиновения. Мужские персонажи поданы с гипертрофированными чертами покорности и услужливости. Их послушание обеспечивается не только ошейниками и цепями, но и искренним преклонением перед хозяйками, желанием добиться их расположения. Ринальдино боготворит Тулию, и она предпочитает обходиться с ним строго, но мягко, не унижая его достоинство. Грациозино полностью во власти своей Авроры, вяжет ей чулки, стирает, готовит, выполняет любой ее каприз. Джачинто весь полон мыслей о своей божественной красоте и надеется смягчить с ее помощью жестокое сердце Чинтии. Впрочем, ему по нраву также и Аврора, и он затрудняется определить, кому принадлежит его сердце. Собственно интрига начинается с того, что Аврора покушается на чужую собственность, намереваясь отвоевать его себе. Между ней и Чинтией разыгрывается соперничество, Джачинто мечется между двумя красавицами. В конце концов он выбирает Аврору, поскольку тирания нравится ему меньше любезности, а если суровая Чинтия и накажет, то нежная Аврора утешит его.

Этот инцидент грозит устоям женского правления. На собравшемся по его поводу Совете женщин Тулия предупреждает, что их власть может рухнуть, если не держать под контролем излишнюю тиранию, непостоянство и ревность. Аврора не согласна: женская красота лишь расцветает среди многих поклонников, поэтому не следует считать непостоянством стремление увеличить их число. Чинтия протестует: нельзя нарушать права других и использовать кокетство, чтобы сманивать чужих мужчин. Совет тонет в разногласиях. Тулия предлагает: чтобы избежать бесконечных споров следует ввести монархию, тогда все будут подчиняться верховной воле. Но кто более всех достоин? Тулия апеллирует к своей рассудительности, Аврора — к умению с помощью снисходительности и жалости держать мужчин в повиновении, Чинтия — к своему бесстрашию и решительности. Вопрос выносится на голосование, но все получают равное число голосов. Тулия с горечью констатирует, что ни одна женщина не желает признавать над собой власть другой. При этом каждая рассчитывает добиться ее хитростью. Чинтия требует от Джачинто

взять в руки меч и силой подчинить ей всех непокорных женщин. Аврора раскрывает заговор и вручает меч покорному Грациозино, взывая отомстить женщине, пожелавшей другим смерти. Завязывается потасовка, в которой всеми владеет не столько гнев и ярость, сколько смущение и страх.

В это время к острову причаливает барка, полная мужчин, желающих отдаться во власть женщинам. Лишь один из них, Феррамонте, вынашивает планы найти на острове приспешников и изменить правление. Он убеждает Ринальдино, что стыдно во всем покоряться женщинам, теряя достоинство, и тоже вручает ему меч. Тулия умоляет их спасти ее от распри разъяренных женщин. Ринальдино готов защищать ее, если она откажется впредь управлять им. Аврора тоже умоляет Джачинто защитить ее, она готова признать, что женщины должны быть объектом поклонения, а не командовать. Лишь своевольная Чинтия требует от Грациозино идти за нее в бой, но он отказывается, считая ее ярость безумием. Увидев вооруженных Джачинто, Ринальдино и Феррамонте, Чинтия осознает, что мужчины взяли верх. Теперь и она просит о защите. Феррамонте провозглашает, что правление женщин недолговечно и рухнет само собой, когда они начинают борьбу за власть. Он провозглашает правление мужчин.

При всей условности, сюжет «Мира наизнанку» представляется организованным наиболее последовательно и логично из всей серии карнавализованных опер. Правда, какие-либо традиционные комедийные мотивы здесь, практически, отсутствуют. Здесь нет молодых пар, мечтающих соединить свои судьбы, комических стариков или взбалмошных соперников, равно как и других препятствий к браку. Сюжет, получающий импульс из любовного соперничества и перерастающий в обсуждение государственного устройства, а затем в борьбу за власть, в принципе едва ли имеет прецеденты в новоевропейской комедиографии. Считается, что на выбор темы и ее разработку могло повлиять желание Гольдони подражать Аристофану, его знаменитым комедиям «Лисистрата» и «Женщины в народном собрании». Впрочем, каких-либо прямых заимствований мотивов из них у Гольдони все же нет, если не считать таковым стремление женщин взять бразды правления в свои руки. Тем не менее, по своей внутренней сути либретто Гольдони все же корреспондирует, скорее, как раз с этими комедиями древнего автора, нежели с

повсеместно распространившейся формой новоаттической комедии его преемников. И происходит это прежде всего потому, что Гольдони положил в основу действия не привычные схемы плутовской интриги в чьих-то интересах, но, по примеру Аристофана, некие фантастические обстоятельства, поставившие все стремления и поступки персонажей в необычный контекст и заставившие их играть совершенно новыми смыслами.

Это касается в первую очередь идеи женского правления. В целом, вопросы женской самостоятельности и независимости имели для Гольдони определенную привлекательность в течение всей его литературной карьеры. И он умел выказывать им внимательное сочувствие, справедливо видя в них продолжение принципов естественного права и всеобщего равенства перед законом. И все же в «Мире наизнанку» он едва ли не максимально отклоняется от своей обычной позиции и принимает точку зрения, согласно которой женщины не способны осуществлять верховную политическую власть. То есть, можно понять его так, что в плане частной жизни (будь-то проблемы имущественно-финансовые, правовые или этические) он был убежденный приверженец равноправия, но в вопросах государственного построения (как, видимо, и военных) оставлял мужчинам их привилегии. Любопытно, что он настаивает на этом как раз в самый разгар эпохи великих самодержиц, когда в империи Габсбургов все более укреплялась власть Марии Терезии, а в далекой России правление Анны Иоанновны сменилось блестящим царствованием Елизаветы. Впрочем, ему, как и всем, было понятно, что власть этих влиятельных женщин опирается исключительно на мужскую организационно-иерархическую государственную структуру.

Еще один аспект «Мира наизнанку» представляется важным. Тема государственного правления и борьбы за власть, заявленная в нем, принадлежит традиционной сфере «высоких жанров» и скорее пришлась бы впору опере *seria*. Но Гольдони раскрывает эту тему 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. И действительно, Гольдони не устает использовать многочисленные внешние формулы и клише серьезной опе-

ры, в явном расчете на то, что пародийная ситуация придаст им сильный комический эффект, а композиторы не преминут утрировать или заострить его, привлекая уже опробованные и даже шаблонные музыкальные выразительные средства.

Рассматривая в целом панораму 1750-51 гг. в гольдониевской либреттистике, следует все же признать, что самым удачным и развернутым в будущее оказалось сочинение, в котором карнавальная стихия не властвовала полностью, как в рассмотренных выше операх, но была умело совмещена с некоторой традиционной комедийной интригой. Речь идет о *dramma giocoso* «Лунный мир» (*Il mondo della luna*), представленной в театре Сан Моизе 29 января 1750 года под конец карнавального сезона. Музыка к оперной постановке написал Б. Галуппи.

На этот раз Гольдони по-видимости решил последовать по испытанному пути обычных театральных сценариев⁴². Он обратился к самым простым и тысячу раз опробованным сюжетам и сценическим типам. Сведенное к элементарной схеме действие «Лунного мира» можно было бы пересказать следующим образом. Старик-купец имеет двух взрослых дочерей на выданье, но держит их дома, поскольку хочет отдать не иначе как за принцев. В первую влюблен один юноша, живущий по соседству, во вторую — другой. У купца служит также камеристка, в которую влюблен слуга одного из юношей. Молодые люди пробуют свататься, но получают твердый отказ. Тогда они находят способ одурачить старика, и в итоге опера заканчивается тремя свадьбами.

Как видно, в основу сюжета положен самый что ни на есть тривиальный мотив: обман упрямого, но наивно доверчивого старика (его прямо так и зовут Буонафедде, что означает — наивный) и увод из-под его носа девушек-невест. На этом мотиве с самых древних времен строилось множество разнообразных спектаклей, в том числе и добрая половина импровизированных комедий масок во времена Гольдони. Тем не менее венецианский комедиограф нашел способ придать своей вариации на этот мотив совершенно индивидуальные черты. Узнав, что старый купец буквально помешан на астрономии, предприимчивый юноша соорудил у себя в доме фиктивную обсерваторию и, поймав Буонафедде на крючок любопытства, смог

⁴² Более подробно об опере «Лунный мир» см. нашу статью: Луцкер П.В. *Il mondo della luna* К. Гольдони и Б. Галуппи: новый мир комической оперы // Старинная музыка № 2, 2014. С. 19-25.

убедить его, что с помощью телескопа установил контакт с жителями Луны и даже получил от них чудесный эликсир, обеспечивающий перемещение на соседнюю планету. Эклиптико (так зовут юного героя) заставляет Буонафедe выпить эликсир (в действительности — сильнейшее снотворное), а когда тот погружается в сон, велит перенести его в свой сад, декорированный самым причудливым образом. Купец просыпается, и перед ним разыгрывают комедию, убеждая, что он теперь на Луне, и даже знакомят с лунным императором (выраженным слугой Чекко). Император позволяет Буонафедe доставить сюда же и своих домочадцев, но требует тут же их выдать замуж за придворных в соответствии с лунными обычаями. Камеристку Лизетту он присмотрел для себя. Буонафедe не в силах сопротивляться повелениям императора и вынужден дать согласие, после чего обман раскрывается.

Тут заметен еще один источник, из которого Гольдони наверняка позаимствовал центральный эпизод своей фабулы — мольеровская комедия «Мещанин во дворянстве». Знаменитая сцена посвящения господина Журдена в турецкий орден мамануши с переодеваниями большой массовки, фальшивыми ритуалами, танцами и торжественной шумихой — все для того, чтобы жениться на его дочери, — наверняка послужила прообразом для «лунной» сцены Гольдони. Правда, имеются важные отличия. Г-н Журден, чье помешательство на титулах дает повод для всей этой феерической сцены розыгрыша, в сравнении с гольдониевским горе астрономом Буонафедe представляет собой гораздо более тщательно выписанный и глубоко продуманный образ. Его «страсть» — один из самых распространенных общественных пороков. И это придает комедии совершенно иной масштаб, едва ли сопоставимый с тем, что проистекает из довольно невинной чудаковатости Буонафедe. Можно сказать, что вся сцена обмана в «Мещанине» стала закономерным итогом суетного тщеславия мольеровского героя, достойной расплатой за его преступления. У Гольдони же наивное астрономическое любопытство Буонафедe, как кажется, всего лишь повод для того, чтобы предприимчивый хитрец смог провести его вокруг пальца. Видимо именно эта кажущаяся незамысловатость интриги дала повод исследователю Т.С. Крунтяевой критически оценить работу либреттиста: «Пьеса "Мир луны" уступает известным комедиям Гольдони, но в сравнении с оперными либретто того времени она более значительна по содержанию и сатири-

ческой направленности. В ней зло высмеивается тупость и полное невежество, царившие в то время в итальянском буржуазном обществе»⁴³.

Это суждение, однако, едва ли можно безоговорочно принять, поскольку оно не свободно от противоречий. Не совсем ясно, как Гольдони, которого принято считать кем-то вроде идеологов третьего сословия, вдруг яростно ополчился на это самое буржуазное общество. Да и «необразованность» Буонафедде едва ли заслуживает столь суровой оценки. Напротив, его представления весьма прогрессивны для своего времени, и их источником без сомнения является одна книга, которую все же невозможно не упомянуть в связи с либретто «Лунного мира». Речь идет о фантазмагорическом приключенческом романе Сирано де Бержерака «Иной свет. Комическая история государств и империй Луны» (*L'Autre monde. Histoire comique des États et Empires de la Lune*, 1650. опубл. 1657). В нем отчасти в шутовском, отчасти же во вполне аргументированном виде изложены самые разнообразные взгляды на происхождение мира, устройство вселенной, распространение жизни в ее разнообразных формах и проч., довольно существенно отклоняющиеся от официальной церковной доктрины и приобретшие большую популярность у вольнодумной публики. Либретто «Лунного мира» в некоторых деталях выдает внимательное знакомство автора с дерзким по своим идеям романом Сирано де Бержерака. Так что без обиняков судить пусть даже о представлениях Буонафедде как о чистом проявлении полного невежества не совсем верно.

Еще один момент, требующий некоторого осмысления и оценки, — то, какую невероятную популярность завоевало это либретто Гольдони, популярность, длившуюся множество лет. Ни одна из литературных комедий Гольдони в его время не имела подобного успеха, что не вполне согласуется с мнением, будто оно им «уступает». Дело в том, что, при явных следах откровенного фарса, в сюжетной идее Гольдони заключен определенный и весьма актуальный для его эпохи подтекст. Доверчивость и наивность Буонафедде — не просто особенность его странного характера. В ней заключен некий ментальный дефект. Его разум легко сдается во власть воображения и фантазий и готов воспринимать реальность в деформированном, искривленном свете. Здесь в поле нашего зрения попадает одна

⁴³ Крунтяева Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века. Указ. соч., с. 63.

из центральных идей набиравшей тогда силу просветительской мысли: большинство недостатков мироустройства или, по крайней мере, человеческого общества имеют в своей основе заблуждения ума — либо его неспособность «пробудиться от догматического сна», от веками укоренявшихся предрассудков, либо подвластность всяким воображаемым фантомам, возникающая от неумения рассмотреть окружающие явления в свете ясной и последовательной критики. Таким образом, в лице Буонафедде предстает не просто «глупый старик» из привычного грубого площадного фарса. Перед нами — обычный среднестатистический человек, чей разум опутан сетью отживших традиций и окутан туманом чужих мнений, живущий в мире иллюзий и не способный вырваться из их плена. Такое деформированное сознание представлялось в середине XVIII века пороком никак не менее опасным, чем журденовское тщеславие, и именно этот порок становится объектом блистательной сатиры в «Лунном мире» Гольдони.

Итак, подводя итог первому периоду гольдониевского творчества в сфере комической оперной либреттистики, можно сказать, что его суть составляет экспериментальный поиск драматической и зрелищной форм, которые бы с наибольшей естественностью приспособили комическое действие к условиям музыкального спектакля. Много лет спустя в своих Мемуарах Гольдони сам завел об этом речь. «Каковы законы комической оперы? Каковы ее правила? — ставит он прямой вопрос. — Думаю, что она их не имеет. Авторы работают по шаблону. Я знаю это по личному опыту». Впрочем, тут же он несколько меняет позицию: «Вы скажете, что итальянские оперы являются просто фарсами, не выдерживающими сравнения с пьесами, носящими это название во Франции? Пусть те, кто знаком с итальянским языком, возьмут на себя труд просмотреть шесть томов, составляющих собрание моих пьес этого жанра, и они увидят, быть может, что по своему содержанию и стилю эти пьесы вовсе не заслуживают презрения»⁴⁴. Здесь Гольдони констатирует, что, с одной стороны, законы построения комического действия в опере не совпадают с таковыми в привычной речевой комедии. Привычная комедия имеет богатую традицию, с ней связан обширный опыт рефлексии, выработанных правил и

⁴⁴ Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 3, с. 502-503.

критериев, и на них можно уверенно опереться. Музыкальная же комедия в представлениях Гольдони рождается прямо тут, на глазах, и никаких авторитетов наподобие античных авторов или Мольера, никаких признанных правил для нее не имеется. С другой стороны, он уточняет, что такие правила разрабатывались им самим, что он сам отнюдь не был склонен работать «по шаблону», но стремился обнаружить эти правила опытным путем и закрепить их в собственных либретто. Именно в таком ракурсе и следует рассматривать его творческое наследие в этом жанре в целом, и в особенности в эти начальные два с половиной года.

Если попытаться найти какую-то общую формулу для его поисков как раз в этот начальный период, то, по-видимому, ее можно сформулировать так: не вполне убедительные попытки перенести в оперу принципы «правдоподобного» литературного комического театра и отход от них в сторону условного празднично-карнализованного зрелища, принятого публикой с большим сочувствием. Именно так логичнее всего интерпретировать колебания Гольдони в диапазоне от «Нерадивого» до «Архифанфана, короля безумцев» и «Мира наизнанку». При этом понятно, что его выбор, осуществленный в пользу более условного и потому «неправдоподобного», «нереалистического» зрелища был совершен осознанно, с явным пониманием того, что между традиционной, речевой сценой и сценой музыкальной есть некие базовые различия, и их следует учитывать, если стремишься к успеху своих спектаклей.

Исследователи творчества Гольдони–либреттиста уже давно отмечали эту особенность, видя в ней заметную его непоследовательность, когда дело касается оперы. Ставился даже вопрос о том, что венецианский автор, всеми признанный в качестве реформатора итальянской литературной комедии своего времени, в музыкальном театре проявляет себя, скорее, как «контрреформатор». Франко Фидо утверждает, что между разговорными и музыкальными комедиями у Гольдони «пролегает бездна». В то время как первые можно считать «местом, где предпочтение отдано правде», где, пусть и до некоторой степени идеализированно, но все же относительно реалистично представлена привычная жизнь среднего класса, во вто-

рых же место правды нередко занимает фантазия⁴⁵. Тэд Имери разделяет его точку зрения и суммирует: «Итак, оперы, как полагает Фидо, — художественная и идеологическая противоположность комедиям. Они менее реалистичны, чем пьесы, часто имеют фантастический или причудливый сюжет и игривый, каламбурный стиль. Поскольку в них нет реформаторских дидактических притязаний, они скорее развлекают, чем наставляют, а отказ от третьесословной морали “ослабляет вожжи” для большей свободы и допускает более негативное видение мира»⁴⁶.

Предложенный взгляд, хотя и справедливо подчеркивает всю сложность и неоднозначность творческой позиции Гольдони, все же страдает заметной логической непоследовательностью. В пьесах Гольдони представляется и более реалистичным, и одновременно предвзятым: он скован дидактическими и идеологическими задачами, предписанными самому себе. В либретто же он более раскован, «фантастичен», но при этом, парадоксальным образом, его видение оказывается более широким и точнее отображающим действительность, т.е. по сути — более реалистичным. Это противоречие проистекает вероятнее всего из того, как исследователи понимают и трактуют термины «реформа» и, в особенности, «контрреформа». Последний явно заимствован из истории христианства, и представляет отчетливую параллель к хорошо известной «контрреформации»⁴⁷. Такое понимание, однако, накладывает специфический оттенок на рассмотрение творчества Гольдони — на передний план вольно или невольно выдвигается идеологическая сторона. Но правомерно ли отдавать ей столь несомненный приоритет?

Применение термина «реформа» к театральной деятельности Гольдони имеет давнюю традицию и вполне оправданно уже хотя бы тем, что и сам комедиограф рассматривал ее именно под таким углом зрения. «Пришло, кажется время, когда я могу попробовать осуществить давно намеченную реформу, — писал он в Мемуарах, вспоминая работу над своей еще довольно ранней пьесой «Момоло — свет-

⁴⁵ Fido F. Riforma e «controriforma» del teatro: I libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753 // Studi goldoniani VII. Venezia: Casa di Goldoni, 1985. P. 65.

⁴⁶ Emery T. Goldoni as librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica. NY: Peter Lang Publishing, Inc., 1991. P. 77-78.

⁴⁷ Controriforma в итальянском языке и есть термин, обозначающий контрреформацию как историческую эпоху, а также комплекс мер и специальное идеологическое течение внутри католической церкви, призванное усилить ее противостояние протестантизму. Вероятно, именно для того, чтобы ослабить такого рода коннотации, Ф. Фидо всякий раз берет слово *controriforma* в кавычки.

ский человек». — Да, я буду разрабатывать сюжеты, построенные на характерах; только они и являются источником хорошей комедии; именно с них начал свою деятельность великий Мольер, достигший такого совершенства, какое было лишь намечено древними авторами и какого до сих пор не удалось достигнуть ни одному из новых авторов»⁴⁸. Из приведенного суждения, да и в целом из всего, что говорит Гольдони о своей реформе, видно, что сам автор понимает ее весьма ясно и конкретно. О ней говорится лишь тогда, когда речь заходит строго о поэтике литературной комедии. Гольдони множество раз возвращается к проблемам игры в масках или с открытым лицом, импровизации или заранее записанного текста, жестко очерченных сценических типов, основанных на амплуа, или более гибких и разнообразных характеров, непритязательных вкусов, довольствующихся площадной буффонадой, и более утонченных и цивилизованных — ко всему тому, что касается комического театра как особой *драматической формы*. И тогда он не устает напоминать о своих реформаторских шагах. Что же касается моментов *тематических*, о них Гольдони также повествует с большой охотой, не увязывая их, однако, напрямую со своей реформаторской деятельностью. Можно сказать, что реформа для него — вопрос переустройства итальянского театра в целом, далеко превышающий личные устремления отдельных литераторов и драматургов. В то время как выбор того или иного круга тем — это как раз частное дело конкретного художника.

Поэтому описывать различие творческой позиции Гольдони в литературной и музыкальной комедии в категориях «реформа — контрреформа» с точки зрения разницы их тематики, да еще и подверстывая сюда идеологический фундамент в виде отображения классовых представлений третьего сословия, едва ли продуктивно. Эта оппозиция бьет мимо цели. Мы уже отмечали, что, при всей условности гольдониевских карнавализованных сюжетов, им совсем не чуждо остро злободневное, критическое, иногда прямо сатирическое звучание, и оно никак не противоречит формирующейся третьесословной идеологии. Точно так же и с точки зрения чисто драматической поэтики Гольдони, пусть и допускает большую условность и тем самым, может быть, отклоняется иногда от принципов прямого воспроизведения явлений, бытописательского правдоподобия, но нечего и говорить, что он ради

⁴⁸ Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 3, с. 364.

этого жертвует своими драматическими принципами. Музыкальный театр по определению не может строиться на импровизации, в его основе всегда писанный текст. И этот текст добротнo отделан, в нем властвует вкус, а площадная зрелищность, шаблонные лацци либо изгоняются вовсе, либо тщательно дозируются и литературно обрабатываются, шлифуются, «цивилизируются». Что до «правдоподобия», то исследователи сами отмечают, что и в литературных комедиях оно не безраздельно господствует. В операх же, напротив, Гольдони допускает иногда такую степень правды, от которой удерживается в комедиях — как отмеченный уже при анализе «Аркадии на Бренте» доведенный до логического итога мотив банкротства.

Как же тогда объяснить разницу между зрелищным и образным строем литературных и музыкальных комедий? В качестве вполне очевидных тут могут быть названы по крайней мере две причины, коренящиеся в статусе и в особом характере музыкальной комедии. Прежде всего, комическая опера в глазах Гольдони делала лишь свои первые шаги. Популярность ее у публики была исключительной, на гонорары можно было рассчитывать всегда, но ни о традициях, ни о перспективах говорить не приходилось. Модный сегодня, этот жанр завтра уже мог быть навсегда забыт. В сознании Гольдони это явно маргинальный жанр, но именно поэтому, работая над ним, Гольдони чувствует себя гораздо вольнее. Здесь, в отличие от театральных пьес, он вовсе не обязан постоянно заявлять о своей авторской позиции, ему нет нужды последовательно и неукоснительно осуществлять свои идеи. Полет его фантазии свободен, круг тем не ограничен. Он может быть и ригористом, и скептиком, и поучать, и просто наблюдать. Его смех, его стиль ничем не скованы. Такова, на наш взгляд, первая причина различий.

Для рассуждений о второй нужно вновь вернуться к вопросу о гольдониевском реализме, о его «предпочтениях правде». Исследователи сами признают, что в случае с Гольдони мы имеем дело с особой формой этого художественного направления, отличной от знакомого и привычного нам реализма XIX века, и применяют в качестве уточнения определение «идеализированный». Но «идеал» и «реальность» — пара понятий, заключающих в себе, или, по крайней мере, допускающих в своей трактовке едва ли не противоположный смысл. Поэтому определение «идеализированный реализм» заведомо противоречиво, оно несет в себе напряжен-

ное объединение разнонаправленных векторов. В поле этого напряжения, по сути, и рождаются гольдониевские образы литературного театра, именно оно сообщает им животрепещущий смысл. Образ у Гольдони постоянно колеблется между тем, чтобы представлять некую заданную систему и одновременно ставить ее под сомнение, допуская вероятность самых разнообразных и существенных отклонений, которые дает наблюдение над реальностью. Он словно призван испытывать эту систему на соответствие естественному ходу вещей, оправдывать ее правдоподобие.

Но все это воспринимается как острая проблема прежде всего в рамках его литературного театра. Что же касается музыкального, то тут она не стоит так остро, поскольку оперная сцена изначально отдалена от жизни. 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. В этом мире резкость гольдониевского аналитического взгляда теряется. Он волен, конечно, и здесь исповедовать свои принципы — сдерживать стихию буффонады, наполнять ее смыслом — но действует он, скорее, повинувшись вкусу, а не продуманному методу. Комическая опера для него — поле совершенно свободного эксперимента. Он протекает в герметическом пространстве, в таких условных рамках, где авторская воля и фантазия не призваны ни следовать реальности, ни назидать или пояснять, ни, наконец, соблюдать нужную меру между этими разнонаправленными стремлениями. Именно отчетливое понимание музыкальной природы оперы поставило Гольдони перед необходимостью искать для нее законы и правила, отличающие ее от тех, на которые он смело и убежденно опирался в своем литературном театре.

4. 4. Музыкальная драматургия опер buffa на ранние либретто Гольдони

Зрелищно-сценические и сюжетные решения Гольдони были совершенно новыми и неожиданными для музыкального искусства его эпохи. Буквально на каждом шагу они ставили перед композиторами новые задачи. Поэтому развитие музыкальной комедии в 1750-е гг. отмечено чертами чрезвычайно интенсивной эволюции. К сожалению, далеко не все ее стадии доступны для детального изучения,

поскольку многие партитуры не дошли до нас, а те, что дошли, не всегда сохранились в первоначальном виде. Так, мы почти ничего не можем сказать об «Учительнице в новом вкусе», поскольку от нее остались лишь разрозненные фрагменты, и их авторская принадлежность редко когда очевидна⁴⁹. Не вполне ясная, но все же более отчетливая картина со следующей оперой - «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно». Ее и целесообразно иметь в виду в виде исходного пункта этой эволюции.

Партитура «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» сохранилась в моденской библиотеке Эстензе⁵⁰. Судя по косвенным признакам, она частично представляет собой оригинальный экземпляр, использованный первоначально при постановке в венецианском Сан Моизе, а частично — переделанный позже в связи с постановкой в 1755 году в лондонском Ковент Гардене⁵¹. Вероятнее всего, это был личный экземпляр Чампи (возможно, в отдельных фрагментах, автограф), поскольку композитор был активным участником подготовки обеих спектаклей.

Сюжетное решение «Бертольдо» таково, что в его музыкальной драматургии существенное значение должно было иметь контрастное сопоставление музыкальной стилистики, присущей партиям персонажей из придворного круга короля Альбоина, и той, что нашла воплощение у Бертольдо и его семейства. К сожалению, такое сопоставление невозможно, поскольку из партий короля и придворных имеются лишь редкие отдельные номера. Арии короля Альбоина отсутствуют полностью, из сольных номеров королевы, Аурелии, Эрминио сохранились лишь единицы, и то, судя по бумаге, почерку, а зачастую и тексту, совершенно иному в сравнении с гольдониевским подлинником, ни один из них (даже тех нескольких, где автором указан Чампи) не имел отношения к первоначальной постановке. Вероятнее всего в Венеции все эти номера были написаны кем-то другим, коль скоро от

⁴⁹ Партитура издана в серии *Drammaturgia musicale veneta*. Milano: Ricordi, 1987. Исследователь-редактор А. Беллина, подготовившая издание, провела масштабную графологическую экспертизу почерков, но ответить на основные вопросы не смогла.

⁵⁰ Последующий анализ ведется на основе именно этого экземпляра, оказавшегося доступным нам благодаря помощи итальянских коллег — Марии Луизы Феррацци из Падуанского университета и Анны Лизы Баттини из моденской *Biblioteca Estense*.

⁵¹ На большей части начальных страниц номеров указаны имена певцов, при этом на тех, что написаны на оригинальной бумаге и первым переписчиком, стоят имена участников венецианской постановки, на вставках и дописках — лондонской.

них не осталось даже следов в подлинной партитуре⁵². Можно, однако, предположить, что большая их часть была прямо приспособлена из каких-либо популярных в те дни опер *seria*, поскольку и сам Гольдони в предисловии признавался, что (возможно, вследствие спешки) «некоторые [из арий] являются дочерьми законными и натуральными самой истории, какие-то добавлены, отдельные – приписаны, а иные – вообще незаконнорожденные, вставленные для удобства или ради удовольствия виртуозов и т. д.»⁵³. Из этого можно заключить, что «серьезная» стилистика в «Бертольдо» не содержала в себе каких-то принципиальных новшеств.

Совершенно другая картина с партиями крестьян. Они представлены значительно более полно, и многие из них, насколько можно судить, дошли в оригинальной версии: на большинстве (но тоже не на всех) прямо в партитуре помечено авторство «di Vincenzo Ciampi»⁵⁴. По ним можно судить о том, как композиторы откликались на образные задачи, намеченные в либретто Гольдони.

Стоит отметить, что крестьянское семейство до этого сочинения едва ли когда-либо удостоивалось в опере столь пристального внимания. Можно вспомнить, конечно, крестьянскую пару Танчи и Чекко из появившейся почти век до «Бертольдо» «Танчи, или Подесты из местечка Колоньоле» Дж. Монильи и Я. Мелани, но совершенно невероятно, чтобы В. Чампи мог знать эту оперу и как-то опираться на нее. Хотя в чем-то он следует пути, намеченному там — по крайней мере, он изредка отдает персонажам (здесь, в первую очередь, Менгине) небольшие канцоны, отчетливо стилизованные в манере народных песен. Впрочем, едва ли в них можно уловить что-то специфически крестьянское, как и, в целом, у всех этих образов; скорее можно вести речь о том, что тут воплотилось общее представление того времени о *простолюдине*, и в этом смысле нет чего-либо принципиально отли-

⁵² В указател К. Сартори в качестве предполагаемых авторов помимо В. Чампи значится также Б. Галуппи, см.: Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Op. cit. Vol. 1. P. 424.

⁵³ См. предисловие Гольдони: Goldoni C. Bertoldo, Bertoldino e Casacenno. Op. cit. Дж. Ортолани в комментариях идентифицирует тексты отдельных вставленных арий: Ah che nel dirle addio (II, 5) – из «Гипсипилы» Метастазии; Non ho in petto un core ingrato (II, 10) – из «Алессандро Северо» А. Дзено. См.: Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Op. cit. P. 1272.

⁵⁴ Подробному рассмотрению партитуры из фондов библиотеки Эстензе в связи с ее происхождением, отношением к различным постановкам, а также с точки зрения авторства дошедших номеров посвящена наша статья: Луцкер П.В. Опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно»: проблема авторства // Музыкаведение, 2015, № 2. С. 27-35.

чающего крестьянское семейство Бертольдо, к примеру, от неаполитанской бедности в «Девушках на галере» Б. Саддумене с музыкой Л. Винчи.

Примером канцоны, упомянутой выше, служит ария Менгины «Все мне говорят, что я красавица» (*Ciascun mi dice* – I, VIII) — скромная, шутливая песенка, которую героиня поет, чтобы скрасить своим близким часы работы. В ней повествуется о юной девушке, хвастающей своей неотразимостью. Ортолани называет канцону *lo strambotto* — т. е. прямо народной песенкой и указывает, что ее текст заимствован из новеллы о Какасенно⁵⁵. Она, действительно, имеет вид куплетной строфы, сопровождается струнными *pizzicato* на манер гитарного аккомпанемента и выдержана в характере игривой фоланы — в размере 12/8 с типичной затактовой восьмушкой и плавном танцевальном темпе.

Исключая эту небольшую дань амплуа простолюдина, все остальные арии Менгины, как и других членов ее семьи, не имеют каких-либо формальных признаков, классифицирующих их как крестьян. Однако в изобилии имеются признаки содержательные, отличающие их от придворных. Так, в текстах большей части их арий содержится определенная критика нравов — придворных ли, или просто цивилизованных, городских, которая также представляет собой новую и довольно специфическую художественную задачу. Примером может служить другая ария Менгины — «Я знаю про обычаи» (*Io so quel che costumano* – I, 9). В ней речь идет о привычке знатных дам в городах заводить себе нескольких чичисбеев, от чьих ужимок и вздохов у них потом голова идет кругом. Эта ария тоже выдержана в бодром темпе, тяготеет к ясному, квадратному членению танцевальных структур и песенному тематизму. В ней, однако, отчетливо выражено стремление к тематическому разнообразию. Между начальной размеренной темой с оттенком вальяжной важности и заключительной в характере живого танцевального припева ощущается яркий контраст (см. Рис. 94а и 94б). В особенности это заметно в теме связующей партии⁵⁶, где в тексте речь заходит о двух чичисбеех. Линия вокальной мелодики становится более речитативной, и в ней прочерчиваются реакции героини на то, как один «строит глазки», а другой вздыхает. При повторном проведении во

⁵⁵ Ortolani G. Note / Goldoni C. Tutte le opera. Op. cit., vol. 10, p. 1272.

⁵⁶ Для большинства арий Чампи типична старинная сонатная форма либо как структура основной части *da capo*, либо структура всей арии (если *da capo* отсутствует).

втором разделе эта тема еще разрастается, а в оркестре добавляются быстрые, кружащиеся группы шестнадцатых (ведь у кокетки «голова идет кругом»). Так при минимуме выразительных средств Чампи удастся рельефно изобразить в арии характеристическую сценку (Рис. 94в).

По той же схеме выстроена и первая ария Бертольдо, открывающая его партию — «Когда встречаются в городе» (*Quando s'incontrano per la città* – I, 4). Повидавший свет старик в критических тонах рисует картину цивилизных нравов, принятых в городской жизни. Встречаясь, все друг к другу предельно вежливы: «милейший господин, Ваш преданнейший слуга, небо да хранит Вас в здравии», а в сердце готовы лопнуть от злости и желания перегрызть друг другу глотки. В главной теме, построенной на шумных маршеобразных ходах, подчеркнутых в ригурнеле еще и внушительными звуками валторн, всеми средствами создается образ надутого величия, которому в паузах оркестра противостоят краткие и скромные по виду, но полные ехидства реплики голоса.

Тем же критическим пафосом наполнена и ария Бертольдино «Будьте вы прокляты, не огорчайте меня» (*Maledetti quanti siete* – II, 3), в которой ревнивый муж никак не может примириться с ухаживаниями вельмож за его Менгиной. Эта партия предназначалась для чрезвычайно популярного в те времена баса-буффо Ф. Каратолли. Из предусмотренных пяти, всего три арии сохранились в подлиннике, но хотя две из них написаны на оригинальные гольдониевские тексты, их авторство явно не принадлежит Чампи. В партитуру они вписаны чужой рукой, имя композитора нигде не фигурирует и, что особенно важно, заметно их существенное отличие по стилю от остальных. Тем не менее, эта ария вскоре стала широко известна и даже сохранилась в материалах парижской постановки 1753 года, так что она без сомнения звучала уже в первой венецианской версии.

Сравнение с этим номером всего того, что было создано Чампи, крайне невыгодно для последнего. Становится видно, насколько Чампи работает по шаблону и не слишком возвышается над уровнем пусть и одаренного, но ремесленника. В арии Бертольдино заключено музыкально-интонационных событий на порядок больше, чем в других ариях. Бертольдино в отчаянии, он мечется от одной мысли к другой, от одного желания к другому. И музыка ни на мгновение не отступает, не

уходит в нейтральный фон. Ситуация и текст довольно высоко поднимают планку драматизма и предъявляют высокие и весьма особенные требования к музыкальной стороне. В выражении чувств персонаж не впадает в преувеличение, не превращается в карикатуру, и в то же время его метания, его противоречивые, выпукло поданные музыкой реплики к жене: «уйди — приди, утешь меня — стой», вызывают эффект одновременно комический и трогательный. Поразительна та свобода, с которой автор воплощает этот текст в музыкальную композицию. Общие контуры старинной сонатной формы ясно угадываются, но не столько в тематической последовательности, сколько в синтаксических структурах и тональном движении. Что до тематизма, то его появление, взаимное столкновение, преобразования производит впечатление тесноты и многообразия. И, конечно, особенно выразительно выглядит переинтонирование важных фраз текста — прежде всего яркого начального проклятия, сперва звучащего как драматичная фраза, наполненная одновременно негодованием и отчаянием, а в конце второго раздела на месте заключительной партии поданная в виде комической скороговорки, когда герой уже захлебывается в избытке нахлынувших чувств (Рис. 95а и 95б). Все эти смелые новшества заставляют предположить, что к арии приложил руку композитор совершенно другого масштаба — возможно, Б. Галуппи, или кто-то, обладавший большим опытом в работе над комическим жанром (м.б., Г. Латилла, тогда уже несколько лет как покинувший Неаполь).

Обобщая те новые элементы, что нашли выражение в приведенных ариях, можно сказать, что в них проявилась тенденция к характеристическому разнообразию. Две из них представляют собой, по сути, пластические зарисовки, где в тексте описываются своеобразные комические сценки, и перед музыкой встает задача их иллюстративной детализации. В чем-то это напоминает практику «музыкально живописи» в ариях-сравнениях из оперы *seria*, однако там речь шла об обобщенном изображении природных стихий (бури, морских волн, ветра) либо о звукоподражании повадкам или пению птиц. Здесь же воспроизводится совершенно нестандартная жанровая сценка, требующая для своего воплощения индивидуализированных тематических решений.

В арии Бертольдино задача внешне ближе образному миру *setia*, поскольку речь уже идет не о музыкальной иллюстрации сценки, а о движении эмоций или страстей. Но в серьезной опере, опять же, все внимание уделялось обобщенным возвышенным порывам, давно и ясно расклассифицированным в разнообразных этических трактатах той эпохи. Чувства Бертольдино не отличаются такой дистиллированной чистотой и систематической четкостью, как и он сам далек от образцовой доблести высоких героев. Страсти, охватившие его, приземлены и более индивидуальны, поэтому требовали более верной и гибкой интонации.

Из остальных номеров оперы заслуживают упоминания ансамбли. Их не слишком много, но они помещены в драматически важные моменты действия. В меньшей мере это касается дуэта Короля и Королевы «Дорогая, ты — мое счастье» (*Cara sei tu il mio bene* – II, 17), представляющего собой обычный ансамбль примирения благородной любовной пары, соответствующий скорее канонам серьезной оперы. Впрочем, здесь он вполне на месте и подводит итог всем их предшествовавшим столкновениям на почве ревности. Более важны терцет Бертольдо, Бертольдино и Менгины и квартет с участием тех же персонажей с добавлением Какасенно, расположенные соответственно в завершении первого и второго актов. Здесь стоит вновь констатировать обостренное драматической чутье, которое обнаруживает прежде всего, видимо, либреттист. Если взять для сравнения заключительные эпизоды в неаполитанской музыкальной комедии в ее наивысших проявлениях у Дж.А. Федерико, то можно заметить, что и он, конечно, тоже уделял внимание тому, чтобы давать в эти моменты достаточно броские, выигрышные музыкальные номера, но это были главным образом все же арии. Непосредственного воплощения сценического действия в музыке тут не предполагалось. И это при том, что в принципе Федерико прекрасно владел поэтическими формами, предназначенными для музыкальных ансамблей: стоит лишь вспомнить замечательный квинтет из первого акта его «Влюбленного брата», ставший для Перголези основой прекрасного номера. Но этот ансамбль размещен не в конце, а в середине акта, и потребность создания подобного рода композиций в конце актов у Федерико никак не выявлена. Иное дело у Гольдони. Уже этот первый опыт наглядно демонстрирует его особое

внимание к активизации сценического действия в такие моменты и настойчивое желание привлекать для этого также и музыку.

Конечно, двум упомянутым номерам из «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» еще далеко до настоящих буффонных финалов, но несомненно, что именно они стоят в начале уже прямого пути к этой форме. Действие в них пока еще довольно скромное. В первом акте в его основе лежит сценка, когда Бертольдино, наряженный в богатое платье, чувствует себя шутком гороховым и возмущается, в то время как Менгина и Бертольдо убеждают его, что одежда ему очень к лицу и не стоит так смущаться. Весь номер пролетает в быстром темпе тарантеллы, но тем не менее в нем остается место для того, чтобы передать и отчаянное негодование и стыд Бертольдино, и иронично-насмешливое, но доброе в своей основе отношение к его новому облику со стороны его близких. Квартет решен еще более сложно. Материалом для него служит сцена переодеваний и розыгрышей, предпринятых героями, чтобы насолить друг другу. Бертольдо одевается придворным, лепит себе фальшивый нос и принимается ухаживать за своей снохой в отместку за ее насмешки. Бертольдино же велит Какасенно нарядиться дамой и ухаживает за ней на виду у Менгины, чтобы заставить ее ревновать. Страсти раскаляются: Менгина требует, чтобы муж объяснил, кто его спутница, а Бертольдино чтобы она рассказала, кто ее ухажер. Оба срывают со своих соперников маски и обнаруживают, что их одурачили. В отличие от первого трио здесь не одно положение в течение всей сцены, а два, и происходит их смена, т. е. внутри целостного музыкального номера совершается сценическое действие. Как и в терцете, Чампи выбирает здесь за основу тарантеллу. Ее неостановимый, сметающий все препятствия ритм хорошо организует эпизод споров и пререканий и, напротив, глубокие ферматы в момент, когда маски сорваны, производят хороший эффект остановки и переключения действия. И затем упругий ритм восстанавливается вновь, и теперь на его фоне пролетают возмущенные реплики Бертольдино и Менгины, иронично-подобострастные ответы Бертольдо и Какасенно, тумачи, которые достаются последнему от матери, пока все голоса не собираются вместе в четырехголосие, и все герои не признаются, что готовы лопнуть — одни от возмущения, другие от смеха. Стоит признать, что оба

номера, при всей их простоте и скромности, прекрасно выполняют функции шумных, полных суматохи и приподнятых эмоций финалов.

Сюжет и образный строй «Аркадии на Бренте» совершенно иной и, соответственно, поставил перед композитором другие задачи. Однако насколько оригинально в сопоставлении с классическими схемами комедии его драматургическое решение с почти полным отсутствием элемента интриги, настолько счастливым, удивительно удобным и подходящим можно считать это решение для музыки. Действие по сути снижается тут до развлекательного зрелища, дивертисмента, а музыкально-сценический дивертисмент в те времена был уже вполне привычным и даже хорошо освоенным жанром. Помимо этого в либретто заметен и дух пасторали — так же хорошо освоенного оперой жанра, стоявшего буквально у самых ее истоков. В стадии развития музыкальной комедии, все еще далекой от зрелости, такие опоры были вполне уместными.

Человек сколько-нибудь знакомый с классическими образцами оперы буффа у Паизиелло, Чимарозы, Моцарта, Россини, легко обнаружит в «Аркадии на Бренте» следы этой незрелости. В особенности бросается в глаза решительное преобладание арий над ансамблями. Конечно, ария тогда была прекрасно развитой музыкальной формой, доминирующей в опере *seria*. К миру комедии она требовала некоторой адаптации. Свойственная ей статика тормозила или даже вообще останавливала действие. Зрелой опере буффа нужен был ансамбль, поскольку он музыкально воплощал сценическое положение — ситуацию, когда в динамичной борьбе сталкивались интересы разных действующих лиц. Особенность «Аркадии на Бренте» как раз в том, что она лишена таких острых положений. Галуппи воспользовался формой ансамбля лишь дважды: в финалах первого и второго актов. И то во втором случае речь идет не о естественном продолжении действия, а о вставном «спектакле в спектакле», когда герои ради развлечения разыгрывают комедию масок. В остальном же оказалось возможным довольно легко и органично обойтись одними ариями. Причем в подавляющем большинстве случаев даже сохранена традиционная для опер *seria* развернутая трехчастная *da capo*. Но все эти явные признаки незрелости никак не сказывается на качестве сочинения.

При кажущейся однородности сольных номеров, между ними имеется тонкая дифференциация, и она довольно существенна, поскольку в корне отличает «Аркадию на Бренте» со всей ее незрелостью от оперы *seria*. Арии здесь заметно расслаиваются по разным группам в зависимости от типов действующих лиц и их места в сюжете. Так, у персонажей комически-карикатурного наклона (мадам Линдоры и графа Беллеццы) одни общие черты, у мессера Фабрицио, ведущего происхождение от первых гольдониевских сценических «характеров» (и отчасти у примыкающего к нему Форесто), они совсем другие, и, наконец, у группы приглашенных в Аркадию гостей (Розаны, Лауры, Джачинто) — третьи⁵⁷.

В ариях мадам Линдоры и графа Беллеццы главным образом концентрируются элементы комической музыкальной стилистики, уже хорошо разработанной в интермеццо и в партиях «оригиналов» в неаполитанской *commedia in musica*. Галуппи не изобретает здесь какие-то необычные приемы: оба персонажа принадлежат ко вполне традиционному галантному миру, знакомому и по опере *seria*, и по ее острым пародиям. Комические эффекты возникают здесь из тонкого взаимодействия музыки с текстом, с действием, и арии выливаются в отдельные сценки: Линдора, опираясь на слуг, хочет прошесть в сад, постоянно третируя помощников, то слишком поспешных, то чересчур медлительных; граф, переполненный возвышенных чувств и изысканных выражений, так и не может сформулировать своих желаний, утопая в оговорках и комплиментах. Галуппи легко и гибко следует за текстовой и сценической канвой и воплощает все это в яркой ритмической и интонационной пластике.

При всей тонкости и веселой грации в обрисовке комических лиц, принятые здесь решения все же ожидаемы. Не очень много приходится ждать и от остальных обитателей Аркадии, представляющих собой группу, также родственную состоятельным горожанам из неаполитанской комедии. Правда, там их поведение определялось все же довольно напряженной любовно-авантюрной интригой, что позволяло им раскрывать привычный потенциал партий «влюбленных». Здесь

⁵⁷ Эти три партии написаны для высоких голосов, в том числе и партия Джачинто, которую на премьере в Венеции исполняла певица Берениче Пена, а в постановках в других городах могли исполнять и кастраты – Николо Перетти (Милан, 1750; Лейпциг, 1755), Пеллегрини Сальволини (Болонья, 1751), Карло Амброджо Грандати (Милан, 1751).

же нет и этого эмоционально приподнятого тона. И вправду, на долю Розаны, Лауры и Джачинто приходится галантно-игровая и пасторальная линии — те, что к тому времени уже считались в опере общим местом. Тем удивительнее, что в «Аркадии на Бренте» они приобретают и совершенно новое значение, и совсем непривычные краски.

Гольдони в предисловиях к либретто и к упомянутой комедии «Расточитель» не упустил случая посвятить несколько восторженных строк «дворцам, садам, местам для приятного отдохновения»⁵⁸, разбросанным вокруг тихих струй Brentы. И все же в литературной комедии ему не удалось воплотить эту сладостную атмосферу загородной жизни. Она практически улетучилась из-за сложного переплетения финансовых и хозяйственных проблем, выяснений родственных отношений. Лишь раз в ходе пьесы хозяин пригласил гостей «насладиться прогулкой в саду... где вы найдете укромные аллеи и тенистые тропинки, что даруют самую отрадную в мире свежесть»⁵⁹. В «Аркадии на Бренте» вышло совсем наоборот. Видимо, почувствовав это, Д. Хиртц в статье, посвященной опере, отмечает решительный поворот, когда после первой сцены, где Фабрицио и Форсето обсуждали плачевные финансовые дела, вдруг меняется картина, и счастливый хор беззаботных аркадийцев славит тихие радости единения с природой. Ему здесь видится принципиальный момент, более того — весомый вклад, внесенный Гольдони и Галуппи в драматургию буффонного либретто: использование сценографии в утверждении эмоционального тона⁶⁰.

Революционное значение, приписываемое исследователем этому приему, наверное, выглядит некоторым преувеличением, поскольку и в метастазиевских операх *seria* без труда можно обнаружить нечто подобное. К примеру, в знаменитой четвертой сцене «Олимпиады», где такой же хор аркадийцев славит «милые рощи», и тоже синхронно с переменной декорации. Такая же перемена имелась и в «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», где из полной интриг придворной атмосферы действие внезапно переносилось в мир сельской идиллии. Так что тут мы, скорее, сталкиваемся, со вполне общим местом пасторального топоса. И все же в его

⁵⁸ Goldoni C. Il prodigo. L'Autore a chi legge.

⁵⁹ Goldoni C. Il prodigo, I, sc. 11.

⁶⁰ Hertz D. Vis comica: Goldoni, Galuppi and *L'Arcadia in Brenta*. Op. cit., p. 45.

трактовке в «Аркадии на Бренте» просматриваются некоторые принципиально новые черты. В нем исчезает характерный для аркадийских, да и для более ранних пасторалей дух некоторой абстракции, некоей условно-идеальной картины, скорее сконструированной в умозрении, нежели увиденной в натуре. В опере же как раз наоборот: мы словно воочию сталкиваемся с материализацией мечты, и эта реальность присутствия, реальность наблюдения переживается очень остро. Знакомый, сотни раз опробованный и уже, казалось бы, стершийся язык вдруг начинает оживать, наполняться конкретными деталями, чутко резонирующими со столь же утонченными, сколь и отвлеченными прообразами. И именно поэтому все номера этой пасторальной линии не превращаются в какой-то привычно ожидаемый фон, но становятся отдельной и вполне весомой линией ее поэтики.

Вершиной в ее развитии возвышается четвертая сцена второго акта, в которой Джачинто и Розана, очарованные теплотой и негой благодатного южного сада, делают первые робкие признания во взаимной любви. «Счастливейшим местом в мире стала бы звать я Аркадию, — восклицает воодушевленная Розана, — если бы все дни моей жизни могла гулять по этим лугам, по этим рощам бок о бок с моим пастушком, с моим Джачинто» (II, 4). Ее тихая ария, следующая за этим восклицанием, вся словно проникнутая нежным *sotto voce*, постепенно и исподволь вырастает до значения «благодарственной песни», настоящего гимна взаимному единению человека и природы (Рис. 96).

То, что самые яркие музыкальные номера могут содержаться в партии главного «характера» оперы, вполне логично и оправданно. И все же манера, в какой поданы Форесто и в особенности мессер Фабрицио, выглядит неожиданной⁶¹. Ария Форесто открывает оперу и представляет собой сдобренную долей юмора консультацию, адресованную хозяйину, как вести финансовые дела. «Если у вас нехватка наличности, поступайте как все — закладывайте, распродавайте, а когда вещи закончатся, следуйте модному обычаю и берите займы, наслаждаясь за чужой счет, пока не пожаловали кредиторы» — раздает он советы в бодром ритме ме-

⁶¹ Обе эти партии предназначались для лидирующих актеров-певцов буффонного амплуа, работавших тогда в Венеции, — Франческо Бальони (деят. 1729-1762) и Франческо Караттоли (1704/05-1772). Их роль в возникновении оперы справедливо отмечена в: Heartz D. *Vis comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta*. Op.cit. P. 36-41.

нуэта. Стоит признать, что в оперном спектакле такая тематика выглядела довольно смело и необычно, равно как и его рассуждения о «рецепте» удачной оперы: «хороший сценарий и хорошая музыка, приятные голоса и молоденькие актрисы, звуки и танцы, сцены и машинерия...» в преддверии импровизированной комедии в конце второго акта.

И все же самой оригинальной выглядит первая ария Фабрицио, в которой он, вняв советам эконома, пытается свести концы с концами в своих счетах: «Четыре сотни милых дукатов... бедняжки, они ушли; и шестьдесят восемь милых цехинов... тоже ушли, бедняжки; тридцать дублонов — о, какая дикость, сотня скуди — о, что за чертовщина! Как быть? — не знаю». Он все ходит по кругу и, наконец, измученный подсчетами, решает, что баланс отлично сведен, поскольку все равно не осталось ни гроша. Новизна этой арии заключается не только в тематике — в прозаических материях, до этого мало занимавших оперный жанр. Ко всем этим конкретным мелочам тут намертво приплетены и общая ситуация надвигающегося банкротства, и добродушно-безвольный характер персонажа. В совокупности все выливается в сценический образ совершенно новый и при этом резко, до самой мельчайшей черточки очерченный — настоящий детально прорисованный драматический характер, одновременно и социальный тип, и реальный человек, абсолютно убеждающий непосредственностью своих жизненных проявлений.

Воплотить такой образ средствами музыки было задачей совершенно неизведанной, но Галуппи справился с ней с блеском. Он оттолкнулся от уже знакомой формы арии с контрастным тематическим материалом, опробованной еще в конце 1720-х — в особенности в интермеццо⁶². В ней сопоставляются две темы (главная и побочная в рамках ранней сонатной формы), из которых первая обрисовывает мессера Фабрицио во время его мучительных арифметических подсчетов, вторая — в момент, когда он бросает эту затею и предается веселью на грани отчаяния. Но имеются и важные отличия. Если в ранних интермеццо можно было довольствоваться лишь этим резким контрастом и не вдаваться в детали, то у Галуппи все как раз наоборот. Его увлекают оттенки и градации настроений. Насыщаясь подробно-

⁶² См., к примеру, арию Ванезио «Un Marte furibindo» из интермеццо И.А. Хассе «Буржуа-дворянин» выше в Главе 2, с. 149.

стями, его форма разрастается так, что перерастает рамки большой *Da capo*. Галуппи редуцирует середину и повтор, осознав, что для того, чтобы ария «состоялась» довольно основного сонатного раздела⁶³. И все же в первую очередь впечатление новизны возникает от совершенно необычного тематизма арии — в особенности ее главной партии (Рис. 97). Противоречивое сочетание мерной поступи (словно символизирующей ход мысли) и гибкой речитации, уклоняющейся от строгой метрической сетки, создает совершенно непривычный эффект, приковывая внимание к каждой детали. Певец словно помещается под увеличительное стекло, позволяющее рассмотреть мельчайшие подробности акцентов, оттяжек, поспешности и замедления, так что его актерское поведение становится тут вровень с певческим мастерством. Подобной степени детализации не знала ни серьезная опера, тяготевавшая к монументальности, ни интермеццо, склонное к гротеску. И, конечно, ярким контрастом к этому выступает побочная, совершенно слитная в своем танцевальном пульсе и в настроении нарочитой беззаботности.

То, что мы наблюдаем в «Аркадии на Бренте», можно назвать очень важным процессом в расширении музыкального языка этого времени. По существу, речь идет о тенденции к характерности, находящей здесь преломление в усилении детализации и конкретизации. В этой опере речь, конечно, идет пока лишь о некоторых фрагментарных элементах — не о том, чтобы весь спектакль построить на такого рода углублении в детальное наблюдение реальности, а лишь один образ, притом лишь в отдельных ситуациях. «Аркадию на Бренте» едва ли можно считать «реалистической» музыкальной комедией или «оперой характеров». Тут главная идея как раз заключается в контрасте, когда некий весьма приближенный к реальности персонаж погружается в довольно условную и откровенно артифицированную атмосферу. Но решительный шаг в сторону «характеристичности» здесь сделан, и сделан со всей определенностью.

Как уже упоминалось выше, Гольдони в ближайшей перспективе не пошел по намеченному здесь пути. Предприняв несколько более радикальную и менее

⁶³ Любопытно, что в сохранившейся копии партитуры переписчик поставил в конце арии указание *dal Segno* и обозначил место для начала повтора, но ни среднего раздела, ни какой-либо вынужденной финальной точки, где можно было бы завершить повтор, в арии нет. Возможно, решение пришло к Галуппи в процессе работы над номером, и его пометки в автографе носили противоречивый характер, так что переписчик не смог в них разобраться.

успешную попытку в «Нерадивом», он двинулся в противоположную сторону. Примером того, как в музыкальном плане воплощались его спектакли условно-карнавализованного направления может служить опера buffa «Мир наизнанку, или Правление женщин».

Поскольку изначально весь сюжет оперы принципиально далек от какой-либо реалистичности, едва ли стоит ожидать от нее продолжения всех тех тенденций, что были отмечены выше. Действительно, многими своими чертами «Мир наизнанку» напоминает скорее серьезную оперу, нежели комическую. Впрочем, как и следовало ожидать, зачастую формы *seria* при воспроизведении пародируются, хотя происходит это далеко не всегда в резкой, карикатурной, рассчитанной на однозначно комический эффект манере. К примеру, три основные героини оперы. Поскольку какие-либо реальные, индивидуальные интересы в их образах отсутствуют и они олицетворяют лишь разные грани отвлеченно-умозрительного женского «характера», вполне ожидаемо, что сопоставление этих образов в опере выполнено по типичному для оперы *seria* принципу *chiaroscuro*, т. е. мягкого контрастного оттенения. Именно этому подчинено распределение сольных номеров, практически, во всем первом акте. Примадонной оперы, без сомнения, выступает Тулия с ее уравновешенным, но не лишенным тщеславия нравом. Как раз ей принадлежит честь открыть оперу эффектной сопрановой арией «Бесстрашный лев, что дерзко» (*Fiero leone che audace* – I, 3), в которой рисуется типичная для *seria* метафорическая эмблема льва как выражения имперского величия. Впрочем, уже текст Гольдони включает особый поворот: лев, выходящий на арену, усмирен оковами, но стоит его освободить — в нем вновь возобладает его природная дикость. Текст этот служит аллегорией мужского пола, обосновывающей необходимость (точно в русле сюжета) держать его в узде. Такая трактовка весьма своеобразна, однако все внешние признаки «львиных» арий сохраняются здесь в неприкосновенности. Может, лишь несколько отчетливее прочерчено сопоставление величавости и легкого страдания, что доставляют льву его «цепи» — впрочем, опять же, они скорее оттеняют и тем самым подчеркивают исходное величие, нежели как-то ставят его под сомнение. В целом, легкий момент пародийности тут, без сомнения, ощущается, но весьма уме-

ренно. Ясно, что его цель не в том, чтобы перевести все в комический план, но лишь очертить условность.

Аврора, чья женская ипостась концентрируется на соблазнительной кокетливости, демонстрирует в своей первой арии «Эти глазки, такие лукавые» (*Quegli occhetti sì furbetti – I, 4*) именно эту сторону. Правда, стоит отметить, что общий строй этой арии находится не столько в русле *seria*, сколько типичен для предприимчивых и грациозных героинь интермеццо. Но логика «светотени», пусть и несколько расширенная в данном случае, действует в этом все равно неукоснительно. То же относится и к арии Чинтии «Пусть мужчины вздыхают, мне что за важность?» (*Se gli uomini sospirano, che cosa importa a me? – I, 7*). Ее бодрый маршевый ритм и общий насмешливый в адрес мужских сантиментов характер — тоже более из мира интермеццо. Что ж, можно считать, что для *seconde donne* следовать во всем стандартам *seria* уже не обязательно. Однако в обоих этих случаях и сколь-либо выраженное пародийное наклонение оказывается ненужным.

Напротив, мужские персонажи в первом акте преподнесены в самом что ни на есть карикатурном пародийном ключе. Особенно ярко это проявляется в образе Джачинто, в его Ариозо «Мать Природа» (*Madre Natura – I, 6*), открывающим шестую сцену. В глубоко трагических тонах герой шлет упреки Природе в том, что она предала его, но он нашел способ посмеяться на ней, сделав себя неотразимо прекрасным при помощи косметической кисточки. Тут пародийным выглядит все: и ситуационный контекст арии, и самый ее текст. Музыка, впрочем, в своих сгущенно-минорных красках и траурном ритме кажется скорее иллюстративной. Ария Джачинто из этой же сцены «В этот облик вселилось божество» (*In quel volto siede un nume – I, 6*), обращенная к Чинтии, продолжает ту же линию, но из острого гротеска модулирует в более мягкий юмор. Герой не может справиться с противоречивыми чувствами, владеющими его душой: суровый облик вызывает оцепенение, ясные глаза призывают к любви. «И сотворенный столь складно мужчина, погибнет без всякого ладу» (*ed un uomo sì ben fatto contrafatto morirà*) — оплакивает он свою судьбу. Соединение в арии тематических элементов благородной, возвышенной любовной арии-преклонения и слезной жалобы, сдобренное легкими юмористиче-

скими акцентами-пережимами, создает довольно необычный и привлекательный образ.

Легкомысленный и легковерный Грациозино поглощен более радостными любовными переживаниями, и его надежды выражаются в совершенно гротесково-комической арии «Когда птицы поют» (*Quando gli augelli cantano – I, 5*). По тематике она представляет собой откровенную пародию на целый класс «птичьих» арий — один из излюбленных топосов оперы *seria*. В героической опере эта тема тоже была неразрывно связана с метафорами любовного союза или любовных испытаний, когда разнообразные «ласточки» увлеченно вили вместе гнезда или «потерянная голубка» всюду разыскивала «своего дружка». Гротеск возникает в арии Грациозино уже из-за того, что в ней речь не ограничивается одной парой или одним видом — она сильно перенаселена. Мало того, хотя начальная строчка обещает нам разговор о птицах, но тотчас вслед за ней появляются «играющие в воде рыбы», которых тоже именно «любовь заставляет играть». Дальше опять перечисляются птицы — горлица, воробьяха, жаворонок, чье радостное пение побуждается любовью, но в их ряд почему-то вклинивается еще и овца. В общем, картина получается причудливой, весьма далекой от какой-либо систематичности, столь милой сердцу в век поклонников рации.

Не могло быть и речи, чтобы музыкально как-либо следовать за текстом, поэтому естественно, что Галуппи выбирает моторную тему в духе тарантеллы, чей энергичный поток сплетает в себе все это многообразие видов. Впрочем, нетрудно предугадать, что в какой-то момент (как раз в зоне побочной партии) заводной ритм прерывается, и тогда голос и инструменты получают возможность при помощи звукоподражания изобразить, как именно овца, горлица, воробьяха и жаворонок выражают любовь своими голосами.

Пожалуй, лишь первая ария Ринальдино «Милые радости, утолите смятенное сердце» (*Gioje care, un cor dubioso – I, 9*), чья партия предназначена для высокого сопрано-кастрата, не несет в себе какого-либо острого комедийного подтекста и традиционно следует канонам оперы *seria*. В калейдоскопе увлекательных контрастов это, однако, не выглядит чужеродно, а объяснение может иметь вполне прагматичное: привлечь качественный кастратный голос в комическую оперу было нелег-

ко, и едва ли стоило выставлять дорого певца в смешном виде, рискуя, что он откажется от роли.

Если первый акт, исключая лишь последние сцены, разворачивался как обстоятельная экспозиция, то во втором все существенно меняется, поскольку действие приобретает остроту и проблемный разворот. Показательной в этой связи выглядит первая сцена этого акта — заседание государственного совета, дебаты и голосование по поводу введения монархии. Сцена в соответствии с обычаями решена в виде диалогов и более или менее обширных монологов, изложенных речитативами сессо, но время от времени прослаивается краткими хоровыми вставками. Первоначально хор женщин славит свободу (т. е. свободу для женщин), составляющую основу их строя. После того, как Тулия ставит на повестку дня вопрос о монархии, хор поет: «Не знаем, будет ли для нас лучше монархия, или все же свобода». Наконец, когда ни одна из кандидаток в правительницы не набирает большинства, хор вновь подытоживает все повтором славильного хора в честь свободы. Как видно, сцена решена чрезвычайно просто, и, видимо, Галуппи не почувствовал тут потребности как-то особенно, за исключением необычных хоровых вставок, выявить скрытый в ней потенциал.

Совсем напротив, сольные номера, что идут вслед за этой сценой, довольно сильно меняют свой облик. Прежде всего это сказывается на арии Тулии «Из всех страстей, любви и гнева» (*Fra tutti gli affetti d'amore e di sdegno* – II, 2) из следующей сцены. Туллия размышляет о том, что самой сильной страстью в человеческой душе является стремление к власти. Тут мы вступаем в тематическую область, ранее весьма редко представленную в опере — не только комической, но и серьезной. В основе этой арии не какие-то живописные картинки, не метафоры, разъясняющие те или иные человеческие качества, но определенного рода суждения или положения, демонстрирующие образ мыслей. Нельзя сказать, чтобы ничего подобного ранее не встречалось. Давно отмечено, что многие из ариозных текстов, к примеру, *Метастазиио*, заключают в себе похожие рационалистические суждения. Однако там они, как правило, фигурировали в форме сентенций, т. е. неких обобщающих суждений, сводящих частный случай к более общему, но все же давно известному и даже во многом освященному долгой традицией закону. В подавляющем

большинстве такие сентенции ограничивались у него областью этики. У Гольдони совсем другое. Его суждение нацелено вовсе не на то, чтобы актуализировать издревле известный опыт, и вовсе не замыкается в круге этики, но, напротив, открывает глаза на внутренние пружины, обеспечивающие движение человеческого общества, заставляют увидеть их по-новому. Они носят прокламационный характер и заключают в себе некую идеологию, провоцирующую к изменению взглядов или, как минимум, к принципиальному обсуждению и спору. Музыкально арии такого наклонения едва ли можно как-то специально выделить. И в этой арии Тулии нет какого-либо большого тематического разнообразия или сложности; все подчиняет себе упругая синкопированная мелодия, очень волевая по своему характеру, но не отличающаяся большой выразительностью. Но зато драматургически роль таких арий трудно переоценить: все последующие номера оказываются связаны с ними тонкими смысловыми нитями.

Так, первая ария нового действующего лица Феррамонте — только тут появившегося и уже поэтому второстепенного — внутренне корреспондирует с ней. «Когда говорят женщины, я им ни капли не верю» (*Quando le donne parlano, io lor non credo affè* – II, 6) — такова его жизненная позиция, которую он заявляет в веселой танцевальной теме в кружащемся ритме форланы. Он утверждает, что — плачут они или смеются — все это одно притворство. А следующая несколькими сценами позднее ария Чинтии «Что представляют собой женщины, уже более или менее известно» (*Che cosa son le donne, più o meno già si sa* – II, 8) также включается в диспут: героиня утверждает, что главные достоинства ее пола — верность и искренность. Словом, после открывающей акт сцены дебатов и в особенности после арии Тулии драматургия оперы строится уже не как цепь оттеняющих друг друга контрастных музыкальных картин, не как *chiaroscuro*, но как некий диспут, ставший реакцией на провокационную реплику. И даже вполне обычные с виду высказывания, которые можно было бы ожидать и без этого изменения, играют совершенно новым светом. Конечно, причина этого лежит прежде всего в тексте либретто. Смог ли Галуппи с наибольшей эффективностью подчеркнуть эти изменения с помощью музыки? — вопрос, на который трудно ответить. Музыкальное решение оперы не выглядит столь же радикальным.

Впрочем, наблюдения над одним из сольных номеров второго акта — над арией Джачинто «Перед женской красотой» (*Al bello delle femmine* – II, 9) — показывает, что и роль музыки заметно изменилась. Текст арии с виду не содержит в себе чего-либо особенного. По жанру он представляет собой нечто вроде галантного мадригала, в котором прославляется неодолимая власть женских чар над мужским сердцем. Однако стилистика текста не вполне галантная, в ней имеются подчеркнутые преувеличения, вроде «жестоких тигров» и «разъяренных медведей», чье своеволие способен смирить прекрасный женский лик. И эти преувеличения в чем-то напоминают комические метафоры из текстов персонажей-«оригиналов» неаполитанской *commedia in musica*, когда для уподобления своих мятущихся чувств они, по примеру возвышенных героев оперы *seria*, привлекали параллели из внечеловеческого мира, только не благородных животных (львов, тигров, стремительных скакунов), а осиное гнездо или растревоженный муравейник. И так же, как «оригиналы», Джачинто концентрируется на внутренней реакции своего организма: «кровь бежит, сердце плавится, твердость рушится, вся влага закипает — не могу сопротивляться». В целом, текст предполагал остро комический, бурлескный номер, в чем-то вполне традиционный, однако поставленный в необычный контекст — вовлеченный в открытый «диспут» как ответная реплика независимому скептику Феррамонте.

Галуппи начинает арию довольно необычно — как песенку-канцону под аккомпанемент *pizzicato*. Такое решение вполне возможно, если бы он хотел подчеркнуть ее галантно-матригальный характер, но тогда стоило бы придать канцонетте черты изысканного, придворного стиля: больше манерности, грации. Здесь же из-за простой квадратности и симметричных повторов все выглядит хоть и не совсем простонародно, но довольно незатейливо. Однако такова только главная партия. Связка начинается с резкого контраста, когда вступает полный оркестр вместе с гобоями и валторнами. В тексте речь идет как раз о переживаниях, и Галуппи разворачивается в полную мощь. Напряженные гармонии, подчеркнутые *sforzando*, броские сопоставления мажора и минора, изматывающие секвенции — все призвано создать неподдельную картину всепоглощающей страсти. В довершение в побочно-заключительной теме, пусть и достигшей наконец гармонической устойчивости,

Галуппи добивается необычного эффекта, перемешав разные строки из «песенной» и «страстной» частей текста, так что сознание героя кажется помутившимся (Рис. 98). Бурлескный комический момент в музыке, лишь слегка затронутый в первой теме (в небольшой реплике-скороговорке), хоть и ощущается в подтексте, но отступает перед величественным выражением едва ли не стихийных сил. И все эти перемены в характер текста внесены именно его музыкальной трактовкой.

Рассматривая роль музыки в этом спектакле в таком ракурсе, можно констатировать, что с точки зрения формальной она осталась в границах уже известных и опробованных средств. В «Мире наизнанку» не произошло даже заметного сдвига в овладении музыкой действенным началом, как это было в ансамблевых финалах рассмотренных ранее опер. Это можно понять: действие здесь условно, интересы персонажей не имеют ярко выраженного личностного характера, поэтому настоящего материала для напряженных положений и смен ситуаций в этих финалах не возникает. И все же, несмотря на всю условность отношений и выражения, либреттисту удается придать этим дивертисментно-аллегорическим сюжетам новое и очевидно более значительное звучание, развернув их тематику в критически-проблемное русло. Музыка же, воспользовавшись отточенными и монументальными формулами серьезного жанра, смогла поднять их на новую высоту, сообщить совершенно неведомый до той поры масштаб.

Оперу «Лунный мир» можно представить как своего рода синтез основных тенденций, намеченных и опробованных Гольдони на первом этапе его экспериментов с комическим оперным жанром. То же касается и музыки в этой опере. Чтобы верно оценить произведение Гольдони и Галуппи как музыкальный спектакль, необходимо представить, как он должен был восприниматься зрителями той эпохи. Идея либреттиста ставила и перед композитором, и перед сценографом совершенно непривычные задачи — по крайней мере, в рамках комического жанра. В основу всего тут лег момент мистификации, причем, не в виде какой-то краткой сценки или действия одного персонажа, а в форме длительного эпизода, растянутого практически на два акта. Более того, эта мистификация должна была представить на сцене совершенно необычный, фантастический мир, призванный одновременно и изумлять зрителя, и рождать в его уме разные критические аллюзии на положение

дел в земной жизни. Столь масштабные и сложно мотивированные сценические мистификации были редкостью даже в барочной опере периода ее расцвета, что уж говорить о середине XVIII столетия, когда в целом возобладал совершенно другой, тяготевавший к большему правдоподобию изобразительный стиль. Гольдони как прекрасный практик театра насколько можно было облегчил задачу. Он сконцентрировал эти фантастические сцены лишь в одном — втором акте, в то время как на первый в основном приходится интрига, подготавливающая переход незадачливого Буонафедде в этот «иной», лунный мир, в третьем же акте события уже нацелены на приближающееся бракосочетание, и вся экзотика отходит на второй план. Помимо этого имеется еще и другая хитрость. Ведь драматург ориентирует зрителя так, что ему будет представлен не настоящий фантастический мир Луны, а фиктивный — лишь как декоративная ширма, прикрывающая обман. Поэтому любые мелкие огрехи здесь простительны и даже усиливают комический эффект. Ну и, в конце концов, при более пристальном взгляде не трудно понять, что весь этот второй акт по своей драматической сути задуман как своего рода дивертисмент, и в этом качестве опять же не представлял собой чего-то уж совершенно принципиально нового. Стоит, конечно, отметить, что дивертисмент этот замечательно тонко мотивирован и неотделимо сопряжен с основным действием.

Но даже и при всех этих оговорках приходится признать, что задачи стояли сложные. В особенности перед Галуппи. Ведь здесь нельзя было отделаться привычными маршами для каких-либо процессий и небольшой балетной сьюитой. По ремаркам Гольдони видно, что он задумал музыку, как специальный звуковой фон, обеспечивающий его сценическому декору необходимую атмосферу. «Послушайте нежное пение этих птиц» — призывает Эклиттико изумленного Буонафедде (в ремарке: *доносится пение соловьев*), «насладитесь гармонией звуков, издаваемых этими деревцами, напоенными веселыми струями ручейков» — вновь требует он (в ремарке: *звучит концертно, устроенное из скрипок и гобоев в оркестре, которым отвечают corni da caccia и фаготы из-за сцены*). Для того, чтобы осуществить идеи драматурга, Галуппи пришлось сочинить целую серию *sinfonie piccole*, про-слаивающих начальные сцены второго акта.

Симфонии Галуппи очень невелики, что объясняется прежде всего прикладным характером, их встроенностью в действие. Кроме того, они, конечно, кажутся довольно скованными и наивными. Но при этом — уже вполне симфонии в понимании второй половины XVIII века, т. е. представляют собой не ансамблевую, а именно оркестровую музыку, сочиненную в расчете на состав, объединенный из разных функционально скоординированных и динамически сбалансированных групп инструментов. Нужно еще иметь в виду, что они стоят в самом начале пути симфонии как автономного жанра, и к началу 1750 года ни в Италии, ни в других странах такого рода опыты еще не привлекали специальное внимание.

Но если в сфере оркестровой декоративно-характеристической музыки значение Галуппи в этой опере может быть признано лишь в исторической перспективе, то в области собственно вокально-сценической «Лунный мир» содержит целый ряд достижений, явно продвинувших буффонный оперный жанр вперед. Это касается в первую очередь множества сольных номеров и даже некоторых партий, а также нескольких ансамблей — в особенности двух квартетов, завершающих первый и второй акты. Интрига в либретто «Лунного мира» имеет более напряженный характер в сравнении со всеми операми этого периода, в ней интересы и стремления персонажей выявлены более живо и непосредственно, что давало хороший материал для разнообразных арий. Существенно также, что для исполнения оперы в театре Сан Моизе подобрался хороший состав, а в случае и с Гольдони, и с Галуппи это всегда ощутимо идет на пользу сочинению.

Почти все певцы из весенней постановки «Аркадии» 1749 года были ангажированы для «Лунного мира». Франческо Бальони, певшему в «Аркадии» партию мессера Фабрицио, и здесь досталась центральная роль Буонафедде. Правда, эта роль в новой опере в большей мере трансформирована в сторону гротеска, в ней меньше тонких характеристических моментов, мастером которых справедливо принято считать Гольдони. Буонафедде преимущественно несет на себе комическую нагрузку представления этого нового и необычного «иног мира», обостренного наивным взглядом простака. Главные моменты его партии сконцентрированы в самом начале оперы, когда Эклиттико, стремясь его заинтриговать, позволяет по-

смотреть в телескоп. Увиденное вызывает у Буонафедде бурю восторга. Он и не подозревает, что юная девушка, выказывающая любовь старику, муж, бьющий жену палкой в наказание за измену, молодой вертопрах, ведущий влюбленную в него даму на привязи, закрепленной за ее нос, — все то, что ему удалось рассмотреть сквозь окуляр, всего лишь сценки из «волшебного фонаря», тайно прикрепленного по ту сторону прибора. Воодушевление Буонафедде увиденным выливается в цепь из трех коротких каватин, замыкаемых его большой арией. В ней Буонафедде восторгается тем, что на Луне жизнь устроена совсем иначе, чем на Земле. Его вторая большая ария из второго акта также призвана отобразить его удивление. «Деревья играют музыку, птицы поют, нимфы танцуют, эхо отвечает, все доставляет удовольствие, все — красота», — умиляется он. Обе арии выполнены во вполне ожидаемой манере, с большим простором для демонстрации в пении разнообразных оттенков воодушевления. Отличительной особенностью можно считать красочную инструментовку: в первой арии Галуппи к стандартному струнному составу добавил по паре гобоев и валторн, во второй — вместе с валторнами играют флейты.

Постоянному напарнику Бальони в комических труппах басу Франческо Каратолли досталась партия Чекко. Может показаться, что роль слуги здесь, как обычно, отодвинута на второй план, но в сюжете Гольдони все решено по-новому. В «лунном» втором акте оперы Чекко изображает императора Луны — в полном соответствии с природой карнавального зрелища. Разумеется, и его фигура дает много материала для карикатурных преувеличений и гротеска, но тем не менее, Гольдони поручает ему одну из важных арий. Эта ария Чекко из первого акта, как и упомянутая выше ария Тулии из «Мира наизнанку», несет не столько образную, сколько «идеологическую» нагрузку. «Меня смешат те, кто уверены, что то, что они видят, и есть истина» (*Mi fanno ridere*, I, 6) — заявляет он, узнав о планах Эклитико и о том, что его хозяин Эрнесто, не испытывая и тени сомнения, готов дать деньги на их осуществление. В целом же этот текст как нельзя лучше представляет центральную идею всей оперы.

Галуппи сочиняет для первого четверостишия упругую танцевальную мелодию, и при ее изложении весь текст пролетает в начальных восьми тактах — т. е. в

периоде, экспонирующем главную тему (Рис. 99а). В дальнейшем изложении он принужден повторить эти стихи несколько раз, так что и связующая, и побочно-заключительная партии основаны на его переинтонировании. Какого-либо яркого контраста между темами нет, хотя последняя приобретает собственный облик. Потеряв начальный ямбический импульс, она лишается задорного напора, и ее назойливые крутящиеся повторы создают образ неотвязной идеи фикс (Рис. 99б). Однако композитор приберег контраст для середины *Da caro*. Здесь речь заходит о всеобщем притворстве, царящем в мире, о том, что «правду прячут за румянами». Галуппи построил весь раздел на пугающих ползучих энгармонических модуляциях в аккомпанементе, на фоне которых патетический голос речитирует в угрожающе-пророческой манере (Рис. 100). Другая ария Чекко — «Скупец корпит и потеет» (*Un avaro suda e pena* – II, 5) из второго акта, когда он уже несет на себе личину императора, — полна сатирического смысла. Император рассказывает, что регулярно наблюдает через собственный телескоп за жизнью на Земле, и нравы ее обитателей приводят его в изумление. Скупцы, до смерти трясущиеся над своим богатством, гордецы, сидящие без куска хлеба, ревнивцы, изводящие себя подозрениями, тщеславные, меняющие свое положение к худшему, — все, по его мнению, свидетельствует о том, что на Земле царит безумие. Ария написана с размахом, басовый голос представлен гибко и разнообразно — от патетических восклицаний до захлебывающейся скороговорки.

В партии Эклиттико имеется сходная по типу ария. Только ее сатирический запал направлен не на противоречия человеческой природы в целом, а на критику женских нравов, и в этом она родственна арии Феррамонте из «Мира наизнанку». Обе можно считать ранними примерами разоблачительных филиппик в адрес слабого пола, ставших впоследствии одним из распространенных в опере буффа топосов. Достаточно упомянуть о знаменитой арии «Мужья, откройте очи» из моцартовского «Фигаро», стоящей в этом же ряду. «Вы же знаете, каковы они» (*Voilà sapete come son fatte* – II, 3) Эклиттико — его реплика в ответ на вопрос Буонафедде, придут ли на Луну его дочери. Он заверяет старого купца, что у всех женщин с этой планетой особенные отношения. Разве тот не замечал, как часто меняются их настроения? То они само обаяние и любезность, то упрямы и дико обозлены, а

надев другое платье, начинают и думать иначе. Все женщины, — утверждает Эклиттико, — от природы лунатики. Ария проносится в темпе стремительной тарантеллы, так что не остается места какой-либо детализации. Да она и не предполагается по тексту. Лишь изредка героиня задает своему визави риторические вопросы: «Нет? Вы так не считаете?», дающие краткие передышки в лихорадочном движении вперед.

У женских персонажей оригинальностью трактовки выделяется Клариче — одна из дочерей Буонафедде, возлюбленная Эклиттико. В спектакле ее партию исполняла контральто Серафина Пенна. Если рассматривать эту роль формально с точки зрения норм поэтики, она относится к кругу *innamorati* и должна тяготеть к возвышенной, облагороженной стилистике. Между тем характер ее сольных номеров, а также участие в ансамблях вместе с комическими персонажами показывают, что в ней пересекаются серьезная и буффонная сферы. В неаполитанской комедии также имелись героини, построенные на основе такого пересечения, но они в подавляющем большинстве относились к типу «оригиналов», несущих на себе печать экстравагантности и карикатурно преувеличенных контрастов. Клариче выглядит совершенно иначе. Она скорее излюбленный гольдониевский тип «смешанных характеров» (*mezzo carattere*), позволявших драматургу за счет тонкого сочетания возвышенных и комедийных черт добиваться особенной непосредственности и жизнеподобной реалистичности.

Ария Клариче «Я — девушка на выданье» (*Son fanciulla da marito – I, 8*) — отповедь отцу, держащему дочерей взаперти, дает прекрасный образец подобного рода художественных решений. Героиня напоминает Буонафедде, что она в таком возрасте, когда ей уже давно требуется жених, и если отец об этом не позаботится, то она сама себе его найдет. По существу, образ Клариче здесь кладет начало целой веренице персонажей, ведущей в будущем к Розине из «Севильского цирюльника» Бомарше, получившего бессмертное воплощение в опере Россини. Ария, написанная для этой сцены Галуппи, конечно, сильно отличается от знаменитой каватины Розины — прежде всего, отсутствием мощного аппарата виртуозности, столь богато реализованного у Россини. Но тут нужно учитывать, что ранняя буффонная опера в сфере вокальной стилистики, когда это касается комических или «средних»

персонажей, все же стояла в довольно сильной оппозиции к опере seria, и столь изобильное использование колоратур в подобных партиях возможно было лишь в откровенно пародийном наклонении. Исполнители буффонного профиля стремились привлекать публику совсем другими свойствами: легкостью и ясностью тембра, отчетливой, подвижной и гибкой дикцией, богатыми модуляциями голоса, органичным сочетанием пения и живой жестикуляции, активной актерской игры. Но если исключить момент виртуозности, во всем остальном между ариями Клариче и Розины окажется очень много общего. В облике Клариче, наверное, меньше вкрадчивой хитрости, но чувство собственного достоинства и упрямое своеволие акцентированы в весьма сходной манере. Главная тема арии подается в упорном и непреклонном маршевом ритме, а краткие реплики «e lo voglio» (и я хочу этого) полны настойчивого нетерпения (Рис. 101). Впрочем, и затаенного коварства Клариче тоже не занимать, что заметно по характеру побочной темы — в особенности по полным игривого кокетства фигурам у первых скрипок (см. фрагмент, отмеченный литерой «б»). В целом, Клариче с успехом дополняет галерею активных и предприимчивых молодых женщин, получивших достойное место на оперной сцене еще с момента утверждения на ней жанра интермеццо, только представляет не хитрую и амбициозную служанку, наследующую черты Коломбины из комедии масок, а свободную юную девушку, отстаивающую свои личные права.

Еще более своеобразна партия служанки Лизетты. Главное своеобразие ее партии состоит в том, что Гольдони уделил специальное внимание двум аспектам: во-первых, ее единству, а во-вторых — последовательному развитию. Не секрет, что понимание единства роли в драматургии XVIII века существенно отличалось от того, которое утвердилось позднее, в основном, в следующем столетии, и к которому мы привыкли сегодня. Начиная с XIX века оно понимается прежде всего как отражение единства личности, сохраняющей верность себе в различных предполагаемых обстоятельствах. В более раннем театре — в особенности, близком к традиционным комедийным зрелищным формам, не только сценическое поведение персонажа, но и его облик во многом определялся логикой конкретных сюжетных положений. Сошлемся как на крайний, но весьма наглядный пример на поведение Ли-

вьетты из известного интермеццо «Ливьетта и Траколло». В сцене из второй части, когда она, стремясь вывести мошенника на чистую воду, симулирует собственную смерть, все ее обычные хитрости и уловки отступают в тень, и ария предсмертного прощания звучит со всей силой искреннего порыва. Эта искренность плохо согласуется с привычной расчетливой изобретательностью Ливьетты, но драматург, равно как и публика XVIII века ради эффектной сцены легко мирились с подобными отступлениями от логики единства характера. Даже здесь же, в «Лунном мире», роль Эклиттико допускает весьма сильные отклонения от приемлемого единства. Так, в начале спектакля, для пущей занимательности завязки, он выступает с монологом о лицемерии как великой профессии, придающим ему едва ли не демонический масштаб. Но в дальнейшем его характер легко укладывается в рамки пусть и хитрого, но вполне «доброго малого», и от первоначальной зловещей угрозы не остается и следа. Рассматривая в этой связи характер Лизетты, можно сказать, что Гольдони сознательно поставил тут совершенно новую задачу: отобразить изменение взглядов персонажа по мере развития действия при сохранении общего единства характера, т. е., по сути, представить на сцене последовательную образную трансформацию героини.

В первом акте Лизетта всем своим обликом напоминает веселых и деятельных служанок из многочисленных ранних интермеццо. На неуклюжие галантные ухаживания Буонафедде она отвечает с кокетливой уклончивостью, смеясь про себя, что хозяин будет круглым дураком, если примет ее любезность за авансы чего-то большего. Ее первая ария «Женщина вроде меня» (*Una donna come me – I, 9*) даже несколько чересчур элегантна для ее статуса и, видимо, еще таит в себе воспоминания о ее прошлой роли (мадам Линдоры в «Аркадии на Бренте»). Девушка уверяет, что она — сама верность, преданность и любезность, не имеет и понятия о коварном лукавстве, и все об этом знают. Арии и ансамбли с участием Лизетты из второго акта в основном лежат в русле заявленной первоначальной характеристики. В дуэте с Буонафедде «Не нужно меня подозревать» (*Non aver di me sospetto – II, 9*) она весела и кокетлива. Какие-то сомнения в ее душу зароняют слова мнимого императора о том, что он желает видеть ее своей женой. В арии «Раз приказывают, я приду» (*Se lo comanda, sì venirò – II, 10*) она колеблется: всей душой хотела бы при-

нять предложение Чекко, но боится, не подымут ли все ее на смех. Во время бутафорской коронации, завершающей второй акт, она полна смущения, а под конец церемонии заверяет, что будет открыта для всех без всяких хитростей и уловок.

Радикальная перемена совершается в начале третьего акта. Лизетта без зазрения совести третирует пажей, данных ей в услужение. Она требует беспрекословного подчинения, полного уважения и предупреждает, что у нее на службе «спать нужно мало, еду есть холодной, а коль выдастся досуг, — чтобы все зубрили астрологию!» Ее бывшие хозяйки подсмеиваются над ней. Клариче советует по обычаю знатных дам завести чичисбея, а Фламиния предупреждает, что весь лунный мир — это фикция, и ее высокий сан скоро лопнет, как мыльный пузырь. Лизетта отказывается верить и воспринимает все это как проявление обычной зависти. «Стоит выказать немного отзывчивости к некоторым людям низкого звания, — возмущается она, — тут же приходится ожидать какой-нибудь наглости» (III, 4). В следующей затем арии «Когда встречаются безродные женщины» (*Quando si trovano le basse femmine* – III, 4), по типу напоминающей арии-сценки из «Бертольдо», она насмехается над повадками женщин из низкого сословия и в средней части, написанной в жанре церемонного менуэта, уверяет, что сама ведет себя совершенно иначе благодаря врожденному благородству. Как видно, поведение Лизетты, ее отношение к окружающим сильно переменялись. Но это не та смена облика, что была, к примеру, у Ларинды из интермеццо «Ларинда и Ванезио», когда героине приходилось по обстоятельствам выступать в роли учителя то фехтования, то танцев, а потом еще изображать баронессу д'Арбеллу. Обстоятельства переменялись, Лизетта из горничной превратилась в императрицу, но внутренне осталась все той же. Только в ней раскрылись черты и свойства нрава, которые ранее она держала в узде.

Наконец, определенные новшества демонстрирует «Лунный мир» в сфере ансамблей. Их немного — всего три дуэта, возникающих по ходу действия во втором и третьем актах, и два квартета, замыкающих первый и второй акты. Дуэты из третьего акта кратки и выглядят традиционно: пары влюбленных выражают восторг, получив от Буонафедде благословение на брак. Уже упомянутый дуэт старого купца и Лизетты из второго акта более развит и мог бы украсить заключительную

сценку какого-нибудь интермеццо. И в опере он хорошо вписывается в линию прихотливых взаимоотношений двух персонажей, но в целом вполне традиционен. Наиболее интересен из всех квартет первого акта, представляющий собой продолжение линии на формирование буффонных финалов как особой оперной формы.

Квартет «Иду, иду, лечу, лечу» (*Vado, vado, volo, volo* – I, 10) отличается от тех, что были в «Аркадии на Бренте» и скорее следует находкам, опробованным в «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно». Это касается прежде всего того, что ансамбль тесно сопряжен с действием, и во время его звучания не просто разыгрывается одна сценка, но происходит смена ситуаций. Ансамбль начинается как раз в момент, когда Буонафедде, приняв чудодейственный ликер-снотворное, погружается в дурман, и ему кажется, что он летит. В этот момент на сцене поют двое: он и Эклиттико. Спустя несколько мгновений (проходит восемь тактов вступительного ритурнеля и тринадцать тактов их «дуэта») на сцене появляются Клариче и Лизетта, и начинается собственно квартет. Девушки встревожены, задают вопросы. Буонафедде отвечает им, что улетает на Луну, после чего засыпает. Те решают, что он умирает, и убегают за лекарством. В их отсутствие Эклиттико зовет двух слуг и велит им унести спящего Буонафедде к себе в сад (краткий сольный эпизод Эклиттико). Лизетта и Клариче возвращаются, и весь последующий ансамбль уже идет как трио. Девушки решают, что Буонафедде умер, они оплакивают его, а Эклиттико пытается их утешить, уверяя, что тот не умер, но они не обращают внимание. Наконец, он говорит о завещании, и девушки готовы его выслушать. В двух небольших речитативных фразах Эклиттико сообщает, что покойный оставил им денежное наследство и Клариче, и Лизетте. Девушки постепенно успокаиваются: «Пусть живут те, кто живут, кто умер — тот умер, утешением пусть послужит нам приданое».

Как видно, действенный момент в этом ансамбле значительно возрос уже в сравнении с квартетом из второго акта «Бертольдо». Там в процесс его развертывания вмешалось лишь одно событие и произошла одна перемена первоначального состояния. Здесь же не только несколько событий сменяют друг друга, но и количество исполнителей и действующих лиц, пребывающих на сцене, постоянно варьируется. Помимо этого и эмоциональное состояние участников значительно меняется от одного фрагмента к другому. Можно сказать, что все основные пред-

посылки к возникновению полновесного оперного финала здесь уже налицо. Что пока явно отличает, так это отсутствие в таких ансамблях персон «возвышенного» профиля: ни Эрнесто, ни Фламиния (оба с высокими сопрановыми партиями) не участвуют ни в одном из финальных квартетов. В буффонных операх периода наивысшего расцвета (1770-е — 1780-е годы) таких ограничений уже нет. Кроме того, финальный ансамбль в опере Галуппи охватывает всего один небольшой сюжетный эпизод — в более поздних операх, как правило, они растягиваются до трети акта и более, включая множество сцен. Но при том, что первому квартету из «Лунного мира» все же далеко до подлинных буффонных финалов, он представляет собой еще один существенный шаг на пути их формирования.

Успех «Лунного мира» превзошел все ожидания. Можно с уверенностью сказать, что посыпавшиеся на Гольдони и Галуппи заказы из театра Сан Кассиано, решение Микеле Гримани перепрофилировать театр Сан Самуэле под представления комических опер и приглашение туда Гольдони в качестве ключевой фигуры — импульсом ко всему этому стала беспрецедентная постановка новой оперы. Она ясно показала, что в итальянском музыкальном театре возникла новая традиция комического оперного жанра с центром в Венеции и с главной инициативной фигурой в лице комедиографа и либреттиста Карло Гольдони. В конкуренции с продукцией, идущей с юга Италии, с крупными и опытными композиторами-южанами, такими как Г. Латилла, Дж. Кокки, Р. да Капуа, стремившимися на волне успеха закрепиться в городе на Лагуне, он сумел разработать собственную оригинальную версию комедийного спектакля и в содружестве главным образом с венецианскими музыкантами за короткий срок добиться не только равного, но даже преимущественного внимания со стороны публики.

С появлением гольдониевских либретто в итальянской комической опере произошел решительный сдвиг, по существу, открылась новая стадия в ее развитии. Обширный опыт в создании литературных комедий, разностороннее образование Гольдони и его глубокое погружение в суть театральных проблем позволили ему добиться существенных преобразований в ее поэтике. Как уже отмечалось выше, в основе музыкальных комедий его предшественников-неаполитанцев далеко не всегда лежала по-настоящему комедийная драматическая коллизия. Гораздо

чаще главная интрига их спектаклей вращалась вокруг лирико-драматического по своей сути конфликта, лишь дополненного комедийными положениями и персонажами в побочных линиях. Гольдони же практически во всех своих либретто, даже тех, что имеют форму карнавализованного или дивертисментного зрелища, удается сформировать именно комический по своей природе конфликт с отчетливо очерченным юмористическим, критическим или даже сатирическим наклоном. Так что можно сказать, что с появлением гольдониевских либретто поэтика итальянской комической оперы наконец обретает прочный фундамент, соответствующий ее настоящей природе.

Разумеется, ко времени появления сочинений Гольдони для музыкального театра комическая опера прошла уже внушительный путь развития в нескольких жанровых разновидностях и выработала довольно широкий круг собственных специфических 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 моментами обостренной, карикатурной по сути стилистики, с элементами пародирования, выработанными прежде всего в жанре интермеццо, он стал интенсивно развивать сферу «полухарактерного», требовавшую гораздо большей детализации и гибкой динамики, тонкости градаций в отображении эмоциональных движений персонажей. Тематические процессы в сольных номерах такого профиля стали заметной интенсивней. Гольдони существенно расширяет также круг сюжетных мотивов, что кладутся в основу его 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 формировался особый музыкальный язык. Наконец, Гольдони уделяет подчеркнутое внимание компоновке финальных сцен в первом и втором актах своих либретто, задумывая их как сложно организованные специальные ансамбли. Эти эксперименты стали основой для появления новой музыкально-драматической формы буффонных ансамблевых финалов, постепенно ставших специфической и в то же время необходимой составляющей комической оперы.

Опыты Гольдони и сотрудничавших с ним музыкантов даже на этом первом этапе быстро переросли сугубо местное, итальянское значение и на волне усиливающегося в Европе интереса к итальянскому оперному искусству легко перешагнули границы Альп. Предлагая венецианской публике даже своего первого «Бертольдо», Гольдони вряд ли рассчитывал, что представленная труппой Бамбини в 1753 году под названием «Бертольдо при дворе» (*Bertoldo in corte*) он, наряду с несколькими другими комическими операми и интермеццо, произведет фурор в Париже, вылившийся в знаменитую «войну буффонов». Это тем более удивительно, что, по крайней мере, в отношении музыки «Бертольдо» едва ли можно признать шедевром. Но очевидно, что основной резонанс был обеспечен не добротной и даже местами талантливой работой Чампи, но главными идеями спектакля, задуманными Гольдони. Сюжетная схема, предложенная им, послужила основой для многочисленных спектаклей-реплик. Уже в начале 1754 г. сюжет был адаптирован под водевиль и последовали спектакли французских актеров. Затем в 1755 году Ш.-С. Фавар представил в парижском Бургунском отеле свою переведенную на французский и адаптированную версию под наименованием «Любовный каприз, или Нинетта при дворе» (*Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour*). Уже по ее следам в 1763 году в Венеции появляется новая, значительно преобразованная в сравнении с Гольдони версия, сочиненная поэтом Н. Тасси и положенная на музыку Дж. Рустом под названием «Крестьянка при дворе» (*La contadina in corte*). А в 1765 году в Риме на это же еще дополнительно переработанное либретто напишет музыку А. Саккини, и его «Крестьянка» вновь с успехом прокатится по всем значительным итальянским и европейским театрам, сделав автора знаменитым и положив начало его блестящей интернациональной карьере. Таким образом, уже в своем «Бертольдо» Гольдони создал не только отдельное, пусть даже и весьма популярное, либретто, но разработал определенный сюжетный мотив, ставший основой для комических спектаклей, созданных в русле разных национальных театральных традиций и получивший широкое распространение. Можно даже сказать, что этот мотив «крестьянки при дворе» превратился в своеобразный тематический «топос», характерный для просветительской эпохи. Сходная судьба постигла и некоторые его другие ранние либретто. «Мир наизнанку» через четыре года после венецианской премьеры

ры начал шествие по европейским городам — Амстердам (1754), Гамбург (1754), Лейпциг (1754), Прага (1754), Дрезден (1755), Мюнхен (1758), Москва (1759). Сценическая жизнь «Лунного мира» оказалась еще более долгой. К этому либретто вслед за Галуппи обращались четверть века спустя Й. Гайдн и Дж. Паизиелло, и в их версиях спектакли продолжали жить на сцене вплоть до 1790-х годов⁶⁴.

Таким образом, первый этап карьеры оперного либреттиста вывел Гольдони в число заметных и влиятельных фигур в сфере итальянского комического музыкального театра и позволил ему наметить контуры нового типа либретто комической оперы, углубленная разработка которого пришлась на последующие годы.

⁶⁴ Для полноты списка следует упомянуть, что Дж. Паизиелло обращался к этому либретто дважды — в 1774 и 1783 гг., помимо названных оперы написали также П.А. Авондано (1765), М. Нэри Бонди (1790) и М.А. Портогалло (1791).

Глава 5. Жанровая палитра гольдониевских опер 1750-х годов

Итак, появление комических опер на сюжеты Гольдони привело к заметному изменению ситуации в венецианской театральной жизни. Острая конкуренция между сплотившимся вокруг него кругом венецианских музыкантов с одной стороны, и музыкальной продукцией, идущей с юга Италии с другой привела к довольно оживленной борьбе за сценические площадки города¹. Энергичные действия Гольдони, обеспечившего регулярный выпуск по два-три, иногда четыре музыкальных комических спектаклей в год, позволили ему практически полностью овладеть сценой Сан Моисе — в 1749-50 годах главной площадкой в Венеции, где давали почти исключительно комические оперы, а годом позже также и конкурирующий театр Сан Кассиано. Видя этот успех, импресарио Микеле Гримани решает также вступить в конкурентную борьбу. Он передает свой недавно перестроенный (после пожара) и в два раза более емкий нежели Сан Моисе театр Сан Самуэле, где до этого в осенний и карнавальнй сезоны выступали обычные комики, а весной шли героические оперы, целиком под постановки опер буффа. Постоянную труппу комедиантов Имера (теперь уже конкурентов Гольдони и Медебаха) он переселяет в старый и теряющий престиж театр Сан Джованни Кризостомо. Сан Самуэле же с осени 1751 года в течение ближайших четырех лет стал театром, в котором торжествовали комические оперы венецианских авторов (преимущественно Галуппи) на либретто Гольдони.

5. 1. «Граф Карамелла» — комедия интриги на сословно-иерархическом фоне

Спектаклем, которым открылся обновленный театр «Сан Самуэле», стала очередная комическая опера (*dramma comico per musica*) Галуппи на либретто Гольдони «Граф Карамелла». Само решение, вероятно, было принято очень быстро, и Гольдони, видимо, испытывал колебания, вступая в коалицию с Гримани. Трудно объяснить чем-либо иным отсутствие на титуле печатного либретто, вышедшего в издательстве Дж. Бертинелли к премьерному спектаклю, имен авторов.

¹ Более подробно см.: Mangini N. I teatri veneziani al tempo della collaborazione di Caluppi con Goldoni // Galuppiana 1985: studi e ricerche: atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985). Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1986. P. 133-142.

Так бывало только в самом начале 1749 г., когда Гольдони еще чувствовал себя не уверенно на новом поприще. Вся информация ограничивается лишь перечислением действующих лиц и исполнителей, а также переменами декораций. Какому-либо предисловию, описывающему те или иные особенности пьесы, ее литературные или драматические источники, как это ранее в большинстве случаев бывало в либретто Гольдони, здесь также не нашлось места.

Это отсутствие выглядит неожиданным в особенности потому, что в «Графе Карамелла» Гольдони и Галуппи представили на суд публики комическую оперу совершенно необычного рода. Как уже отмечалось, в ходе предшествовавших экспериментов у Гольдони утвердился такой тип либретто, где преобладала карнавальная, праздничная стихия, веселый дух вседозволенности и логика, противоположной обыденным будням — логики безрассудства. Что же касается «Графа Карамелла», то это либретто принципиально отличается от всего, что было ранее, наличием весьма напряженной, едва ли не детективной интриги. Тут нет места для каких бы то ни было условно-аллегорических мотиваций, карнавальных ритуалов или развлекательных сцен. Все подчинено неуклонной линии, прочерченной в русле жестко взаимосвязанных причин и следствий².

В центре истории — некий беспокойный дух, призрак, неожиданным образом объявившийся в старинном замке. Его хозяйка проживает в одиночестве, потеряв всякую связь с мужем, более года назад ушедшим на войну и пропавшим там без вести. Соседи пытаются склонить ее к новому браку, и один из них решается на мистификацию. Он являет героине призрака, чей облик напоминает пропавшего мужа. По ночам призрак стучит в походный военный барабан, пугая обитателей замка, в расчете, что страх и беспомощность сделают женщину сговорчивой. Но супруг сам появляется в замке — инкогнито под видом бродячего мага-прорицателя. Он и выводит привидение на чистую воду. Супруга рада его возвращению, посрамленный же соперник принужден с извинениями удалиться.

И в этом, как и во многих других случаях, Гольдони не изобретал сюжет целиком. Он почерпнул многие мотивы и положения из сочинения другого автора — англичанина Джозефа Аддисона (1672-1719), чья комедия в прозе «Барабанщик,

² В основе последующего анализа материалы из нашей статьи: Луцкер П.В. Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» // Вопросы театра, № 3-4, 2014. С. 231-243.

или Дом с привидением» еще в 1715 году была поставлена в Лондоне (без указания авторства). Впрочем, взяв за основу эту пьесу, Гольдони очень многое в ней переменял, и чтобы проследить эти изменения, стоит присмотреться к ней внимательнее.

Для эпохи Аддисона его пьеса весьма необычна. Мода на призраки, обитающие в старинных английских замках, на готические романы и волнующие эпико-романтические поэмы широко распространится гораздо позже, во второй половине или даже последней трети XVIII столетия. Впрочем, какая-либо легендарная, «романтическая» окраска и тут сведены на нет. Все действующие лица, вовлеченные в тайную интригу, совершенно реальны, и с самого начала предстают перед зрителем вполне обыденными персонами, преследующими обычные, даже будничные жизненные цели. Мысль о призраке пришла в голову коварной экономке миссис Абигейл и была подсказана мистеру Фантому, соседу-помещику, безнадежно влюбленному в хозяйку замка и вступившему в рискованную игру в надежде заполучить ее руку и владения. Мистер Фантом удостоился помощи миссис Абигейл, поскольку от других женихов, в особенности от мистера Тинфеля — развязного лондонского щеголя, она не ждет ничего хорошего. К тому же он обещал ей за услуги тысячу фунтов.

Абигейл и Фантому противостоит важнейшее действующее лицо комедии — исчезнувший и внезапно вернувшийся хозяин замка сэр Трумен. Его прообраз Аддисон с очевидностью раскрывает в первом же диалоге, в котором обсуждается ситуация леди Трумен, разительно схожая со сватовством к Пенелопе многочисленных женихов. Тем самым роль самого сэра Трумена уподобляется роли Одиссея, принужденного для победы над соперниками скрывать до времени свое истинное лицо. Нет сомнений, что Аддисону доставляло особое интеллектуальное удовольствие воспроизвести на сцене широко известную всякому образованному зрителю коллизию древнего эпоса, погрузив ее в атмосферу английских нравов начала XVIII столетия и разыграв с помощью компании персонажей с легко узнаваемыми лицами из провинциальной и столичной хроник журналов «Болтун» и «Зритель»³.

³ «Болтун» (*The Tatler*) и «Зритель» (*The Spectator*) — популярные в Лондоне журналы, заполненные критико-нравоучительными очерками и фельетонами Аддисона и Стиля, издавались ими соответственно в 1708-1711 и 1711-1714 годах.

Другой авторской удачей Аддисона стал образ уже упомянутого мистера Тинфеля — едва ли не самое яркое действующее лицо спектакля. Молодой лондонский повеса оказывается едким и насмешливым критиком суеверных страхов. Есть несомненная доля обаяния в его небрежных и даже немного развязных репликах, когда он объявляет все таинственные звуки и видения пустыми фантазиями и игрой женского воображения. Нетерпеливая леди Трумен даже упрекает его: «Клянусь, мистер Тинфель, я боюсь злые люди станут говорить, что я влюбилась в атеиста!» «О, дорогая, это старомодное слово, — отвечает юнец. — Я вольнодумец, дитя мое»⁴.

Создание характеристического портрета «вольнодумца» было для Аддисона, вне сомнений, одной из главных художественных задач. Уже в первом диалоге на вопрос, где он усвоил столь странный образ мыслей, тот отвечает: «По правде говоря, у меня нет времени, чтобы самому вникать во все эти сухие материи, но нашлось четыре-пять ученых приятелей, как и я — завсегдаев одной кофейни, убедивших меня, что нашими предками была свора обезьян, что весь мир морочили в течение многих тысяч лет и что все люди на земле, исключая двух-трех достойных внимания джентльменов, пребывают в неведении, введены в заблуждение, обмануты, одурачены, обмишурены и выставлены на посмешище». Теперь он сам готов вправлять мозги любому, и берется в течение недели наставить на путь истинный свою будущую супругу. Момент истины наступает, когда Тинфель, наконец, сталкивается лицом к лицу с барабанщиком. Вся его спесь мигом слетает, он на коленях просит привидение пощадить его неразумную молодость, трусливо оставляет упавшую без чувств леди Трумен и улепетывает из замка, приговаривая, что не желает жить под одной крышей с самим дьяволом.

Пьеса Аддисона, хотя и не имела первоначально успеха, но ее слава росла из года в год. В Англии вышло несколько ее изданий, и вскоре интерес к ней возник на континенте. В 1737 году известный французский актер и драматург Франсуа Нерикло (Детуш) опубликовал в серии своих пьес, подготовленной под эгидой Французской академии, ее перевод, озаглавленный «Ночной барабан, или Муж-прорицатель». А спустя еще несколько лет на нее обратил внимание Джулио Ручеллаи, известный в истории в первую очередь в качестве правоведа и, позднее, политика,

⁴ Здесь и ниже все переводы из комедии Аддисона наши.

проводившего церковные реформы в правительстве великого герцога Тосканского Пьетро Леопольдо I. Покоренный текстом Детуша (названного им в предисловии ни много ни мало «французским Теренцием»), он перевел комедию на итальянский нерифмованными стихами и издал во Флоренции в 1750 году⁵. Гольдони был знаком с Ручеллаи, возможно, они даже вместе посещали отделение Аркадской академии в Пизе. Поэтому не удивительно, что издание вскоре попало в его руки и послужило импульсом к созданию либретто «Графа Карамелла».

Гольдони предпринял решительные преобразования пьесы Аддисона. Лишь общая планировка сюжетных линий и фигуры двух основных действующих лиц — пропавшего графа Карамелла и его супруги графини Олимпии — как-то напоминают о первоисточнике, все же остальное подвергнуто основательной переработке. Дж. Ортолани полагает, что эти видоизменения, сокращения, а также перенос действия в Италию пошли пьесе на пользу, придав ей стремительность и лишив «тяжеловесности», свойственной и оригиналу, и переводам⁶. Далекое не во всем с ним, однако, можно согласиться. Конечно, нетрудно смириться с тем, что из либретто Гольдони исчезли многословные английские дворецкие, конюхи и садовники; найти им подобающее место в итальянской версии и, главное, сохранить их неподражаемое своеобразие было едва ли возможно. Более существенными потерями можно считать исключение из числа действующих лиц управляющего Веллума и, в особенности, любовника-вертопраха Тинфеля. В итоге, уходит не только важный для Аддисона мотив разоблачения вольнодумства (его Гольдони, очевидно, посчитал излишним), но и соперничество претендентов на руку хозяйки, что отчасти упрощает сюжет.

Остальные изменения не столь радикальны. Так, он все же решил не рядить призраком представителя благородного сословия, а воспользовался для этого бродячим сельским комедиантом с «говорящим» именем Бруноро (в пер. с ит. — час сумерек). Действует он, разумеется, не по собственному почину, а в интересах маркиза Русполи — предприимчивого претендента на руку графини Олимпии, предпочитающего всю черную работу переложить на других и нанявшего Бруноро за

⁵ См.: Rucellai, Giulio: *Il tamburo. Parafrasi in versi sciolti della commedia tradotta in prosa del signor Des Touches dall'originale inglese di M.r Addison*. In Firenze : appresso Andrea Bonducci, 1750.

⁶ См.: Примечания Ортолани к изданию либретто в Полном собрании сочинений Гольдони: Ortolani G. *Note // Goldoni C. Tutte le opere*. Op. cit., vol. 10. P. 1308.

пятьдесят дублонов. Как и в оригинальной пьесе ему помогает женская домашняя прислуга, только теперь это не волевая и острая на язык английская экономка, а незатейливая садовница Дорина — традиционный для итальянских комедий тип вездесущей продувной субретки. Ей тоже обещано вознаграждение. Наконец, на место колоритных английских простолюдинов добавлена пара слуг — сельская девушка Гитта, помогающая в работе по дому, и ее жених Чекко, — также весьма традиционная для комических и, в особенности, оперных спектаклей. На них главным образом падает задача раздувать страх и слухи по поводу призрака, ну и попутно плести собственные небольшие интрижки.

Как видно, состав действующих лиц у Гольдони выглядит менее характерным, чем у Аддисона. За исключением самой необычной и, безусловно, богатой разнообразными зрелищными возможностями фигуры главного героя, все остальные, кто в меньшей, кто в большей мере, несут на себе черты вполне знакомых и привычных завсегдатаев сцены. Здесь, вразрез с мнением Дж. Ортолани, придется признать, что переработка Гольдони не улучшила, а скорее ухудшила качество аддисоновского прообраза, притушила в нем яркие черты оригинальности и национального колорита. То же можно сказать и о диалогах. Коль скоро основные персонажи утратили своеобразие, изменился и их язык, став более обыденным и пресным. Вдобавок, существенно поменялась его роль. Если действие в аддисоновской комедии развивалось неспешно, оставляя простор живому и избыточному подробностями обмену репликами, то у Гольдони события стремительно следуют друг за другом. Отчасти это обычная кутерьма и перепалки между буффонными персонажами — юной Гиттой, кокетничающей с заезжим магом, и ее женихом, который в отместку начинает ухаживать за другой. Но сила Гольдони со всей полнотой раскрывается, разумеется, не в этих привычных эпизодах, а в тех, что целиком изобретены им самим.

Один из них — сцена в темной комнате в конце первого акта. Гитта застаёт врасплох Дорину с Бруноро, и садовница, чтобы скрыть мнимого призрака, задувает свечу. Начинается неразбериха, поскольку в комнату сходятся почти все обитатели дома: граф Карамелла — в надежде подстеречь «привидение», Чекко — разыскивая пропавшую Гитту. Бруноро, спрятавшись в тайнике, время от времени бьет в барабан. Граф, рассчитывая поймать его за руку, хватает Гитту, а, поняв

ошибку, на ходу сплетает легенду, что якобы в нее влюблен. Дорина в темноте путает Графа с Бруноро, но тут же спохватывается, услышав его речь. Чекко приходит с зажженной свечей, но Граф, укрывшийся за тяжелой портьерой, выбивает ее из рук. Вторую свечу приносит Гитта, и теперь они с Дориной берутся обыскивать всю комнату. Но грохот барабана и внезапно появившийся из-за портьеры бородатый кудесник приводят слуг в такое смятение, что ничто не может их успокоить.

Еще более эффектным выглядит эпизод в конце второго акта. Гитта напоминает своему жениху, уставшему от ее легкомыслия, об обещании жениться на ней, данном еще при живом Графе. Чекко отшучивается — поскольку хозяин пропал без вести, вряд ли он заставит его сдержать слово. Но бродячий колдун предостерегает: дух покойного блуждает поблизости, и предлагает всем провести спиритический сеанс. Гитта, Чекко и Дорина берут друг друга за руки, а маг трижды взывает к духу Графа. Дух не является, что вызывает смех и шутки присутствующих. Улучив момент, прорицатель прячется за портьеру и, быстро сняв накладную бороду и стерев грим, выглядывает оттуда. Слуги мгновенно узнают в нем пропавшего хозяина, а он приказывает, чтобы Чекко и Гитта поженились. Перепуганные, они клянутся. Граф их благословляет и исчезает, а потом появляется снова в гриме. Все в замешательстве и вынуждены признать, что бродячему кудеснику все-таки удался его спиритический сеанс.

Эти живые и динамичные сцены ясно показывают направление, в котором Гольдони трансформировал пьесу Аддисона. Он сильно активизировал в ней событийный компонент, захватывающее сценическое действие. В самом общем плане можно сказать, что если Аддисон воспользовался древними сюжетными ходами чтобы облечь их в форму комедии нравов, обыгрывая занятные и полные юмора параллели между старыми и новыми временами, то Гольдони предпочел сделать упор на непрерывной череде происшествий, фактически реализуя форму комедии интриги. И тут мы готовы согласиться с суждением Ортолани: если не в своеобразии облика персонажей и не в литературном качестве диалога, то как раз в гибкости и текучей энергии действия итальянский мастер, действительно, превзошел своего предшественника. Ясно, впрочем, что английский автор и не ставил перед собой подобной задачи. Что же касается Гольдони, то в общем контексте его теат-

ральной деятельности путь, избранный им при переделке аддисоновской пьесы, выглядит несколько неожиданным.

Давно признано, что главным приоритетом в драматургии и театре Гольдони считал планомерное утверждение такой формы комедии, где доминировали бы полнокровные и разнообразные в своих проявлениях характеры. Это само собой подразумевало снижение веса действенного начала, сопротивление безудержному потоку событийности, наконец, даже прямую конфронтацию с формой комедии интриги. Почему же, имея под руками богатую характерами пьесу Аддисона, он лишает ее того, в чем всегда видел несомненные достоинства, и преобразует в то, от чего сам предпочитал отрешиться?

Один из возможных ответов можно, на наш взгляд, извлечь из мысли, высказанной Детушем в его предисловии — об английских нравах, которые нельзя спроецировать на другие нации. Действительно, Гольдони не из чистой прихоти перенес действие пьесы в Италию, а был вынужден это сделать по той простой причине, что в культуре и театральной практике его эпохи итальянская пьеса, изображающая на сцене английские нравы выглядела бы как нонсенс. Должно было пройти еще более полувека, прежде чем национальное своеобразие (в том числе ино-национальное), «локальный колорит» стал в искусстве предметом специально-го внимания. Публика XVIII века — в особенности в комедии — предпочитала видеть привычные ей национальные типы персонажей, а намеренное подчеркивание чужих черт и нравов скорее воспринимала как карикатуру или гротеск, на худой конец, сказочную экзотику⁷. Потому не удивительно, что и Детуш при переводе попытался, хоть и признал это трудным, подменить английские нравы французскими.

Но Гольдони не стал идти по этому пути. По сути, он «привил» основные сюжетные линии на древо традиционного итальянского театра с легко узнаваемыми контурами старинной латинской комедии. Поэтому двое влюбленных, занятых своими чувствами, пара комических слуг, снующих под ногами, плетущая интриги

⁷ Именно в таком ключе реализованы ино-национальные сюжеты в знаменитых фьяках К. Гоцци — например, китайский в «Принцессе Турандот». У самого Гольдони имеется серия «персидских» экзотических трагикомедий. Одним из немногих исключений можно считать пьесу «Памела в девушках» (созданную на основе романа С. Ричардсона), действие в которой происходит в Англии. Но она представляла собой особую форму «серьезной комедии», да и словесный характер основного конфликта выглядел безопасней (по цензурным соображениям). Впрочем, при переработке сюжета для оперы «Чеккина, или Хорошая дочка» Гольдони все равно предпочел более привычное решение и перенес действие в Италию.

служанка-садовница и даже вернувшийся из похода бравый капитан-вожак — все это совсем не актуальные во времена Гольдони социальные и человеческие типы, несущие на себе неизгладимые и характерные черты своего времени и общества, а старые, как свет, обитатели средиземноморских сценических подмостков. Вполне закономерно, что интерес зрителя был призван концентрироваться не на их давно знакомом облике, а на разнообразных сценических положениях, в которые они попадают благодаря прихотливо выходящей фабуле. Следует ли оценивать этот ход Гольдони как шаг назад, как сдачу своих собственных, настойчиво декларируемых реформаторских позиций? В какой-то мере это так. Но тут стоит признать, что Гольдони был не просто театральным идеологом, но живым человеком театра, и знал толк в его самых разнообразных формах.

Рассматривая «Графа Карамелла» в контексте современной ему стадии в развитии буффонной оперы, неизбежно приходишь к выводу, что, при всех традиционных чертах, и этому либретто присущ характерный для Гольдони дух театрального эксперимента. Это становится ясным уже на первой странице текста при перечислении действующих лиц комедии. Они — впервые в практике либреттиста — разбиты на четко очерченные группы: *parti serie* — графиня Олимпия и маркиз Русполи, *mezzi caratteri* — садовница Дорина и граф Карамелла, наконец, *parti buffe* — прислуга Гитта, крестьянин Чекко и барабанщик Бруноро. То, что Гольдони впервые специально подчеркнул это ролевое расслоение, несущее явные следы социальной иерархии, заставляет предположить, что он придавал ему особое значение. Разумеется, и в прежних музыкальных комедиях могли действовать персонажи из разных общественных слоев. Но именно «Граф Карамелла» открывает целый ряд либретто, в которых Гольдони намеренно разбивает своих персонажей на такого рода группы. Более того, главными фигурами действия здесь, вопреки основным гольдониевским принципам, выступают именно аристократы: протагонист — маркиз Русполи, задумавший дьявольскую интригу с привидением, его основной противник — возвратившийся граф, распутывающий клубок тайн. Очевидно, что привычные схемы в этом либретто радикально меняются.

В качестве причины можно было бы сослаться на то, что «Графом Карамелла» по существу открывался обновленный театр Сан Самуэле. Помещение оказалось в ту пору самым изящным и стильно оформленным среди всех венецианских

театров. Не исключено, что в этой связи авторы брали в расчет возможность привлекать в спектакли нескольких актеров-певцов и певиц серьезного амплуа — молодых и, как правило, многообещающих вокалистов с высокими голосами и добротной профессиональной выучкой, иногда даже кастратов. Такая практика уже была опробована и вела к повышению престижа, к соответствию уровню роскоши самого театра. Поэтому Гольдони и искал в своих комических либретто место для персонажей аристократического профиля. Партия маркиза Русполи в первой постановке «Графа Карамелла» как раз была поручена начинающему певцу-сопранисту Сальвадоре Конфорти, что отчетливо отражает эту тенденцию.

И все же значение шага, предпринятого Гольдони в этом либретто, существенно превышает эти тактические ходы в конкурентной борьбе. По сути, здесь была изобретена новая структура в построении ролевой иерархии комического спектакля и в сюжетной организации его действия. Это был решительный выход за пределы карнавально-дивертисментного мира ранних опер. Гольдони открыл возможность не просто актуализировать отдельные социальные или этические проблемы в аллегорически-притчевых историях, но пристально разглядывать общество в реальной, живой, каждодневно выявляющей себя системе взаимоотношений между высшим и низшим сословиями. Он сам почувствовал, что обнаружил тут некий новый и весьма перспективный сюжетно-композиционный тип.

Особенности драматического решения «Графа Карамелла» потребовали некоторых видоизменений и в музыкальной сфере, что ясно видно по партитуре Б. Галуппи. Если в предыдущих либретто (пожалуй, лишь за исключением «Бертольдо») возвышенные персонажи были довольно ощутимо отстранены от активного действия и кажутся обрисованными несколько формально, то здесь они выглядят более полнокровными. Маркиз, при всем своем даже несколько напускном благородстве, деятельно плетет интриги и старательно блюдет свой интерес, не гнушаясь манипулировать слугами и домочадцами графини. Она сама пусть и не предпринимает каких-либо шагов, но все же стойко сопротивляется давлению на нее и верно хранит память о муже. Как бы то ни было, но обе эти *parti serie* далеко не укладываются в типовые решения, в связи с ними едва ли возможно было отделаться общими местами, так что они становятся вполне самостоятельными и влиятельными участниками общего действия. В силу этого их сольные номера приобретают весо-

мое значение, мало в чем уступающее тем, что у ведущих персонажей, а общая структура становится более наполненной и уравновешенной, в ней явно меньше «проходных» моментов.

Наиболее отчетливо это заметно в партии графини. Уже ее первая ария «Не говори мне о любви» (*Non mi parlar d'amore – I, 3*) — обращение к Дорине, чтобы та умерила свой пыл в стремлении выдать ее замуж за маркиза — выглядит далеко не так, как можно было ожидать от героини ее профиля. От молодой аристократки, пребывающей, фактически, в безрадостном положении вдовы, ждали в первую очередь оплакивания собственной горестной судьбы в «серьезной», патетической манере. Много раз опробованные, даже в известной мере стандартизированные средства для выражения подобного строя чувств с готовностью предоставляла поэтика оперы *seria*. Но сочиненная Галуппи ария графини полна оттенков грусти, нежных воспоминаний о прошлом, затаенной надежды, так что ее образ совсем не укладывается в проторенное русло.

Еще более момент индивидуализации заметен в ее втором сольном номере — арии «Неясная тень, что бродит вокруг» (*Ombra incerta che intorno t'aggiri – II, 4*). Если судить лишь по начальным фразам текста, она представляет собой традиционное обращение к духам умерших, уходящее корнями глубоко в XVII столетие к оперным сценам такого типа. Перед нами вновь заявка на многократно опробованное, в известной мере даже шаблонное образное решение. Но авторы в очередной раз находят для него необычную форму. Более того, можно сказать, что они намеренно используют в этом месте типовой, накрепко связанный с самим сюжетом традиционный «оперный топос», чтобы представить его нетривиально, в контрасте с ожиданиями слушателей. И вновь преобразование идет по линии подчеркнутого устранения элемента патетики. Ведь пусть и в малейшей степени акцентированная патетика сразу же вытолкнула бы этот номер в сферу пародии, как это уже было многократно представлено в предшествовавшей комической опере. Необычный способ, ключ, найденный Галуппи в арии Олимпии, состоит в том, что жанровой тематической основой для нее становится не заклинание, тяготеющее к эмоционально насыщенным формам декламации, а спокойная и внутренне сдержанная молитва (Рис. 102). Мерно развертывающаяся, плавная кантилена с опорой на прекрасно контролируемое, широкое дыхание сообщает главной теме арии мягкое, но

в то же время сосредоточенное настроение, так что в ней неугасимая надежда графини, ее неколебимая вера в то, что супруг жив и вскоре вернется, получает благородное и одновременно волнующее воплощение.

В этой арии видна еще одна особенность, заметная в целом в партитуре «Графа Карамелла»: ее оркестровка становится более красочной и богатой. В прежних операх дело как правило ограничивалось одной струнной группой, и лишь в моменты каких-либо специальных эффектов — как в фантастическом втором акте «Лунного мира» — изредка привлекались духовые, да еще в каких-либо особенно воинственных ариях могли возникнуть трубы или валторны. Здесь же во вполне благообразной, чуждой эффектов и эмоционально скорее сдержанной арии появляются пары гобоев и валторн с одной лишь целью — обогатить и сделать более разнообразной ее звуковую палитру. Стоит отметить, что и во многих других ариях, в которых ранее едва ли можно было ожидать какого-либо специального внимания к тембровому разнообразию, Галуппи с видимой радостью использует духовую группу, причем чаще всего удвоенную: пары валторн с гобоями или флейтами. Одной из возможных причин этого могло быть перемещение из довольно скромного Сан Моизе в значительно более респектабельный Сан Самуэле. Его просторный зал требовал гораздо большего внимания к оркестровому составу. К тому же, по-видимому, Микеле Гримани, переманившему к себе перспективную группу венецианских буффонистов в лице Гольдони и близких ему композиторов, пришла в голову идея (или ее ему внушили), что хороший оркестр даст ему очевидные преимущества в конкуренции с другими театрами на ниве буффонной оперы.

Несколько иначе, но в сходной манере подан и образ графа Карамелла в его первой арии «Мне говорит разгневанное сердце» (*Mi dice il cor sdegnato* – I, 8). Узнав от Чекко о кознях и неблагополучии в своем доме, о брачных намерениях маркиза, граф оказывается во власти сложных чувств: его терзает ревность, оскорбленная честь вызывает к мести и в то же время мучает безвестность и неопределенность. В тексте Гольдони совместил мотивы, характерные для гневных арий ревности и мести, с «морской» тематикой, также многократно опробованной в виде метафоры неопределенности и нерешительности, когда герой среди разбушевавшейся стихии не может найти верных ориентиров. В целом, оба эти мотива, вне всякого сомнения, заимствованы из оперы *seria*, хотя само их сочетание в одном номере

можно встретить не слишком часто. Галуппи предпочел не сталкивать их в прямом контрасте, как это было бы естественно для патетической «серьезной» манеры, а искать некую среднюю, в общем плане «взволнованную» выразительную тональность, внося в конкретных местах лишь те или иные характеристические акценты. Таким образом он, как и в случае с арией графини, и ушел от стандартизированных решений, которые чрезмерно сближали бы этот номер со стилистикой оперы *seria*, и одновременно подчеркнул новый, особый статус своего персонажа. Ведь граф Карамелла, согласно предусмотренной Гольдони ролевой иерархии, принадлежит к «средней» ступени, со свойственным ей не столько идеалистически-героизированной, наподобие *seria*, сколько более натуралистической манерой преподнесения образа. И здесь такой сдержанный стиль, позволявший гибче лавировать между разными характеристическими деталями, был и гораздо более уместным, и свежим. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на «морской» фрагмент, где разные звукоизобразительные детали в виде динамически контрастных фигур у скрипок, изображающих колебания и брызги волн, лишь дополняют сдержанный, полный тоскливой нерешительности речитативный профиль мелодики у голоса (Рис. 103), а вовсе не рисуют, как было обычно принято, яркую аллегорическую картину, когда патетически приподнятому героическому образу (поданному, как правило, средствами концертно-виртуозного вокала) противостоит в качестве фона стилизованная в оркестре фактурная «буря».

В этой арии граф Карамелла демонстрирует ту грань своего образа, которая соотносится прежде всего с его причастностью к «высокой», аристократической сфере. Но есть другая сторона, присущая ему как *mezzo carattere*, и она проявляется во втором его сольном номере. Причем проявляется она опять же весьма необычно и даже в известной степени новаторски. Речь идет об иносказательной песенке графа из второго акта «Еще до того, как стать женою» (*Pria d'essere sposata* – II, 4). В партитуре она обозначена как каватина, но по сути речь тут идет о целой речитативной сцене, и внутри нее Граф дважды берется напевать небольшие куплеты. В этой сцене он предстает перед графиней и интриганкой Дориной в роли «некроманта» — человека, умеющего поддерживать магический контакт с умершими и способного донести до живых вести из их мира. Чтобы убедить обеих дам в силе своих способностей, он в своей песенке припоминает историю первого тайного

свидания Графини с будущим мужем, и застыдившаяся Олимпия прерывает его на полуслове. Дорина же, видя, что ее козням пытается противостоять человек, явно хорошо осведомленный и хитрый, пытается изобразить его шарлатаном. Но он и ее приводит в смущение и ставит на место, рассказывая в продолжение, как Граф когда-то добился ее благосклонности в обмен на кошелек с монетами. Каватина Графа (Рис. 104) в музыкальном плане не представляет собой чего-то особенного (хотя при своей внешней ординарности мелодия мгновенно и прочно врезается в память), но сам ее жанр — «вести из прошлого», поданные в форме непритязательной, отстраненной с виду, но таящей грозные предостережения песенки, — само решение сцены представляется весьма удачным. «Вестники» — персонажи, с давних пор утвердившиеся как на драматических, так и на оперных подмостках. В «серьезной» опере они, как правило, принадлежали к кругу патетических фигур, чье появление вносило перелом и разлад в мерное развитие действия. В комедии, уходящей корнями в древность, эта функция, напротив, отходит к разнообразным старым кормилицам, одиноким пастухам-усыновителям или даже гадалкам — тем комическим персонам, чье неожиданное появление под конец сюжета позволяло распутать клубок событий, казавшийся до этого неразрешимым. В «Графе Карамелла» этот прием приобретает новую окраску: знания о деяниях прошлого становятся тут угрозой, они обнажают скрытые силы, движущие действием, тайные причины или мотивы поведения разных лиц. В подобной трактовке прием очень скоро войдет в арсенал испытанных драматических средств, и его след легко обнаруживается во многих последующих сочинениях, вплоть до образцовой в своем роде баллады Томского из первого акта «Пиковой дамы» П.И. Чайковского.

Среди буффонных персонажей особенно удачной выглядит партия Гитты. В условиях, когда центральное место в сюжете заняли интриги и действия высоко-родных хозяев, можно было бы ожидать, что слугам будет отведена скромная роль. Тем не менее Гольдони довольно удачно включил их в общую канву. Разыскивая в темной комнате скрывшегося барабанщика, граф Карамелла случайно сталкивается с Гиттой, и, чтобы отвлечь ее внимание, морочит ей голову, будто влюблен в нее. Тайная беседа с неизвестным мужчиной в темной комнате кружит девушке голову и становится поводом к разладу отношений с ее женихом Чекко. Так вполне есте-

ственно возникает побочная линия действия, крепко спаянная с основным при помощи мотива мнимого соперничества. Любопытно, что Гитта берет тут на вооружение ту же мораль, что цинично проповедует Друзилла в «Современной школе»: поскольку иметь одного возлюбленного ненадежно, лучше пусть будет несколько. Именно об этом поет она в своей центральной арии «Отличная вещь, я уверена, знаю» (*Bella cosa, io provo, io so* – II, 6), приглашая поухаживать за ней всех — и «темноволосых», и «белокурых», и каких угодно «странных», с кем она будет весь вечер напролет на деревенской вечеринке танцевать гальярды и форланы. Галуппи последовал традиции и решил эту арию в песенно-танцевальном народном духе, что в целом, конечно, вполне ожидаемый ход, когда дело касается подобного персонажа. И все же ария производит довольно необычное впечатление. В особенности бросается в глаза ее размах. Она растянулась на 139 тактов в размере 6/8. Для сравнения «морская» ария Графа длится 127 тактов (без учета *da capo*), т. е. ария персонажа второго ряда, скромной служанки оказывается вполне сопоставимой по масштабу с основной арией центрального персонажа. Помимо этого стоит отметить и ее богатую оркестровку с участием пар валторн и флейт (см. фрагмент, Рис. 105). Приходится признать, что Галуппи здесь продемонстрировал несколько необычный подход. Ведь песенно-танцевальный стиль, да еще с явным тяготением в крестьянскую народно-бытовую сторону, осознавался тогда почти исключительно как знак явного, заведомого опрощения, в особенности заметный на фоне рафинированной концертно-виртуозной вокальной практики, сосредоточенной на другом полюсе — полюсе серьезной оперы. Галуппи уклоняется от такого противопоставления, снимает это противоречие. Он старательно стилизует необычно длинные и вроде бы однообразные, но в то же время захватывающие своей вихревой моторикой периоды, с видимым удовольствием расцвечивает фактуру разнообразными исполнительскими приемами — бурдонами, двойными нотами. И стоит обратить особое внимание на очень колоритное появление пиццикато в заключительном фрагменте и, конечно, на то, как эффектно в кульминационный момент скрипки переходят на игру *con arco*. Словом, Галуппи демонстрирует подход, который можно было бы считать *идеализацией* народно-песенной музыкальной практики и который в столь отчетливой форме здесь, по-видимому, появляется едва ли не впервые.

Сценическая судьба оперы Галуппи и Гольдони складывалась довольно удачно. Хотя по числу постановок «Граф Карамелла» уступает столь популярным операм, как «Сельский философ» или «Добрая дочка», но и не довольствуется одной-двумя. Среди важнейших итальянских оперных центров помимо Венеции она была показана в Болонье (1755) и Милане (1756), в нескольких провинциальных театрах (в Виченце, Брешии, Пезаро, дважды в Триесте), а в 1755 году вышла за пределы Италии (Дрезден). Сохранились сведения о том, что странствующая труппа Дж. Локателли ставила «Графа Карамелла» в Санкт-Петербурге (1758) и, возможно, Москве (1759). Вполне вероятно, что и до поездки в Россию она могла исполнять оперу в Вене и Праге, хотя документальных подтверждений этого пока нет. Имеется печатное либретто с параллельными текстами на французском и итальянском языках, изданное в Париже без указания года (скорее всего, между 1755 и 1760 гг.), что свидетельствует о постановке в столице Франции. В целом, из всех драматических версий, трактующих историю о «ночном барабанщике», наиболее широкого внимания публики удостоилась именно гольдониевская. Отчего это произошло?

Не секрет, что большинство резонансных пьес Гольдони порождали оживленные дебаты и имели успех во многом из-за поставленных в них острых общественно значимых тем. То же относится и к его либретто, в том числе — «Графу Карамелла». Человеческие страхи перед сверхъестественными явлениями, их разоблачение, обнаружение в них злонамеренных фикций, недобросовестного шарлатанства — вот темы, обеспечившие ему живую актуальность.

Строго говоря, все они так или иначе были очерчены уже в комедии Аддисона. И в этом смысле можно снова лишь удивляться, насколько английский автор в своих предчувствиях опережал время. Только, судя по тому, как он сам сатирически осмеял борьбу с суевериями в образе мистера Тинфеля, он не находил эту тему животрепещущей, довольствуясь неким «джентльменским компромиссом»⁸ между умеренным вольномыслием и традиционным благочестием. Позиция Гольдони в

⁸ Об этом пишет своей работе «Английский реалистический роман эпохи просвещения» А. Елистратова: «И «Болтун» и «Зритель» слишком умеренны в своих требованиях к обществу и к «человеческой природе», чтобы настаивать на последовательном решении этических проблем частной жизни. Достаточно, если человек сумеет соблюсти хотя бы некоторый джентльменский компромисс между разумом и страстями». — См.: Елистратова А.А. Английский реалистический роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 40.

этом вопросе значительно радикальнее, потому-то он и устраняет осмеянного «вольнодумца» из своего сюжета. Как и у Аддисона, ни Маркиз, ни граф Карамелла как представители образованного сословия ни на йоту не верят в существование потусторонних духов. Рационалистическая, позитивистски ориентированная мысль, проникнутая просветительскими идеями, сквозит во всех их действиях и суждениях. Вера же в эти темные силы, по их представлениям, — удел тех, кто слаб духом и невежественен. Гольдони делает акцент именно на том, что использовать чужие слабости в своих корыстных целях — поступок неблаговидный, достойный общественного порицания, прямо граничащий с обманом и шарлатанством. И именно его разоблачение — главная сатирическая цель в либретто.

Форма и тематика, обнаруженные Гольдони в «Графе Карамелла», оказались на редкость удачными, и в дальнейшем он не раз варьировал их. Одним из примеров может служить либретто *dramma giocoso per musica* «Свадьба», поставленной в осенний сезон 1755 г. в Болонье. На титульном листе Гольдони не стал разбивать роли на группы так, как это было в «Графе Карамелла», однако пара графа Бельфьоре и его супруги присутствует в пьесе, активно участвуя в действии и явно составляя один из ее полюсов в виде *parti serie*. Дополнительным признаком служит тот факт, что партия графа Бельфьоре предназначена для высокого голоса и исполнялась на премьере певицей Марией Морани.

От «Графа Карамелла» сюжет «Свадьбы» принципиально отличает отсутствие всей той таинственности, что связана с мотивами призрака и его разоблачения. Да и в остальном имеется много различий. Тем не менее основная пружина действия в обеих комедиях совпадает. В «Свадьбе» интрига тоже основывается на соперничестве. Только если в «Графе Карамелла» оно разворачивалось между представителями высшего сословия, то в «Свадьбе» соперниками выступают простолюдины: слуга Титто, садовник Миньоне и работник Мазотто. Объект их соперничества — камеристка Дорина. Графской чете в действии уготована функция препятствия: граф всячески протезирует свадебным планам Титто и не хочет и слышать о Миньоне; его супруга, напротив, настаивает на садовнике как женихе, поскольку желает выжить камеристку из дома, ревнуя к ней собственного супруга. Ни на что поначалу не претендующий Мазотто проявляет поистине дипломатическую гиб-

кость. «Когда двое ссорятся, везет третьему» (*tra i due litiganti il terzo gode*) — его девиз. Поддерживая соперничество между претендентами, он отвоевывает Дорину себе, чем прекращает распрю между хозяевами и добивается семейного мира.

Если сюжет «Свадьбы» в сравнении с «Графом Карамелла» выглядит более ясным и прозрачным, то история, положенная в основу *dramma giocoso per musica* «Чертовка» (*La diavolessa*), поставленной той же осенью 1755 г. в венецианском Сан Самуэле с музыкой Б. Галуппи, наоборот, кажется еще более запутанной. Помимо благородной графской четы Настри в действии участвует юная пара авантюристов Дорина и Джаннино, продувной хозяин гостиницы Фалько и богатый неаполитанский домовладелец Дон Поппоне. «Свадьба» унаследовала от «Графа Карамелла» мотив соперничества, в «Чертовке» же ключевыми моментами интриги становятся скрытые козни, путаница и переодевания. Вполне вероятно, что прообразом для Гольдони в построении сюжета здесь тоже послужил один древний источник, но на этот раз не гомеровская «Одиссея», а «Кубышка» Плавта. Правда Дон Поппоне — центральная фигура либретто — богат изначально, а не благодаря кладу, как в латинском первоисточнике, и помешан он не на том, чтобы его как-то сохранить, а, напротив, на навязчивой идее, что он где-то спрятан в подвале его дома, и готов тратить большие деньги, чтобы его найти. В расчете поживиться за счет его страсти Фалько рекомендует ему Дорину и Джаннино, будто бы прекрасных специалистов по кладоискательству. В его дом стремится также попасть и графская чета, путешествующая из Рима в Неаполь и не расположенная останавливаться в гостинице. Дон Поппоне не в силах отказать ни тем, ни другим, но случайно путает пары между собой, чем вызывает ряд комических ситуаций. Помимо этого, спустившись в очередной раз в свой подвал, он обнаруживает там черта с чертовкой (переодетых Дорину и Джаннино), выманивающих у обезумевшего от страха Дона Поппоне золотые монеты и награждающих палками за упрямство. Поппоне набрасывается на графа и графиню Настри, обвиняя их в колдовстве, но выясняется, что он обознался — значит виноваты Дорина с Джаннино, и он намерен подать на них в суд. Фалько вновь берется все устроить. «Маги» проводят в подвале нужный ритуал, и «благородные духи» возвращают Дону Поппоне похищенное. Тем временем в гостиницу пришло письмо о том, что Джаннино получает наследство, и теперь они с Дориной не нуждаются в авантюрах и могут поженить-

ся. Дон Поппоне на радостях тоже женится на своей верной служанке, и графская чета соглашается быть высокочтимыми свидетелями на обеих свадьбах.

Приведенные пьесы далеко не исчерпывают все варианты нового типа либретто, обнаруженного Гольдони при создании его «Графа Карамелла». Следы его влияния ощутимо протягиваются и далее, и весьма отчетливо видны, к примеру, в знаменитой «Чеккине, или Доброй дочке» (1756) (о ней речь пойдет ниже), а много лет спустя в «Свадьбе Фигаро» Моцарта и Да Понте, и даже, беремся утверждать, в пьесе Бомарше, послужившей для нее основой.

5. 2. Пасторальная музыкальная комедия — модификации жанра в новую эпоху

Совершенно другой тип либретто был представлен Гольдони в следующей за «Графом Карамелла» комической опере, поставленной в Сан Самуэле. Речь идет о *dramma giocoso per musica* «Рыбачки», открывшей карнавальную сезон 1752 г.

Действие этой оперы разворачивается в небольшой рыбацкой деревне неподалеку от Сорренто. Нехитрые взаимоотношения между молодыми рыбаками Бурлотто и Фризеллино, перекрестно влюбленных в сестер друг друга — веселую Нерину и кокетливую Лесбину, — составляют живописную сюжетную основу с легко угадываемыми чертами пасторали. Яркости колорита способствует еще одна фигура — старого и мудрого рыбака Матрикко, привносящего столь гармонирующий с пасторалью элемент патриархальности. Некоторую дополнительную перспективу в круг персонажей привносит Эурильда — девушка, которую считают дочерью Матрикко, но чьи облик и манеры заметно отличают ее от окружения. Ей кажутся грубыми и никчемными простые любовные повадки рыбаков, ради них она не хочет жертвовать своей свободой — в целом, также весьма распространенный в пасторальной традиции мотив.

Интрига завязывается, когда к берегу причаливает барка герцога Линдоро. Законный правитель Сорренто был много лет назад свергнут с престола узурпатором и умер в неизвестности, оставив маленькую дочь, и ее удалось спасти, скрыв от нового властелина. Теперь тиран умер, и выяснилось, что она оказалась спрятана среди рыбаков этого селения. Линдоро просит у Матрикко собрать всех жителей в центре деревни и извещает их, что разыскивает среди них наследницу престола.

Все заинтригованы. Нерина и Лесбина не могут устоять перед искушением примерить на себя образ благородной принцессы, случайно попавшей в чужой, грубый мир. Лишь Эурильда, смущенная аристократизмом и привлекательностью Линдоро, решает про себя, что едва ли достойна приблизиться к королевскому блеску. Матрикко же не спешит выдавать ее тайну, опасаясь злодейских козней. Испытав искушения и давление со всех сторон, Линдоро решается на последнюю уловку. Он велит принести разнообразные дорогие безделушки, и среди них украшенный драгоценными камнями кинжал — орудие убийства законного правителя. Все, включая Нерину и Лесбину, выбирают себе на память кубки, вазы, ожерелья и колечки, Эурильда же испытывает роковую тягу к кинжалу, так что она падает без чувств. Линдоро торжествует, он нашел наследницу.

Все эти события сильно взбудоражили рыбацкое селение. Нерина и Лесбина разочарованы, отношения с женихами надтреснуты. Молодые люди решают еще раз испытать верность своих возлюбленных. Позаимствовав у спутников Линдоро богатые одежды, они ухаживают за Лесбиной и Нериной, соблазняя их жизнью при дворе. Те готовы все оставить и уехать, но обман раскрывается. Вся четверка в замешательстве — как жить дальше после такой измены? Мудрый Матрикко с негодованием обрушивается на мужчин: лишь глупец искушает женское сердце. Он требует, чтобы молодые тут же подали друг другу руки и обвенчались. Уезжая вслед за приемной дочерью и Линдоро, он желает, чтобы в рыбацкой деревне вновь воцарился мир.

Воскрешая на буффонной сцене пасторальные мотивы, Гольдони вновь предпринял неожиданный ход. Конечно, и в его «Аркадии на Бренте», и в «Мире наизнанку», и в особенности, в «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» следы пасторального жанра явственно присутствуют. И все же во всех приведенных случаях речь шла об отчетливой стилизации, о придании дивертисментному по своей сути зрелищу специального пасторального колорита. Ни одна из опер предшественниц не была в своей основе пасторалью. Да и в целом, в первой половине XVIII века, после невероятно живого, даже энтузиастического увлечения жанром в XVII столетии, скорее возобладал некоторый скепсис, стремление отодвинуть пастораль в сферу пародии, либо, напротив, растворить в героической драме (как в «Олимпиаде» Метастазіо). Ее следы в неаполитанской *commedia per musica* если и улавлива-

лись в самом начале, то очень быстро выветрились; в интермеццо они начисто отсутствуют. Гольдони фактически заново открыл для музыкальной сцены то комическое наклонение пасторали, что было испробовано римскими авторами последней трети XVII века. При этом, разумеется, он решительно стер все следы маньеристической стилизации. Его рыбаки и рыбачки — уже никак не тени благословенной Аркадии и даже не гротескные карнавализованные крестьяне, как у Дж.Ч. Кроче. Пусть и не без элемента легкой идеализации, но это уже вполне живые обитатели села, представители своего сословия.

Обращение к пасторали со стороны жанровой все же таит в себе определенные опасности. Составляя отчетливую оппозицию трагедии, она тем не менее совсем не предполагает легкого и само собой разумеющегося сочетания (и тем более совпадения) с комедией. Новоевропейская драматическая пастораль была задумана как раз чтобы занять срединное положение. Поэтому обращение к ней Гольдони так или иначе означает некий отход от собственно комического жанрового поля, некий шаг в сторону. Чтобы укоренить пастораль на почве комедии нужно предпринять какие-то специальные меры, и в гольдониевских «Рыбачках» они выявляются вполне отчетливо. Главный сюжетный мотив «узнавания», когда в процессе действия обнаруживается некая тайна, меняющая статус героя, представляет собой один из древнейших мотивов, эксплуатируемых комедией. Впрочем, его не чуралась также и трагедия (вспомним хотя бы об «Эдипе» Софокла), поэтому его в данном случае резоннее рассматривать как нейтральный. Комическое его преломление возникает тогда, когда на изменение статуса начинают претендовать две крестьянки. Более того, эти никак не оправданные претензии становятся препятствием к осуществлению их вполне ожидаемых и оправданных брачных союзов. Здесь-то и возникает уже по-настоящему комическая линия либретто. Впрочем, ее дыхания (продолжительности) хватает всего лишь на один второй акт. Поэтому в третьем Гольдони добавляет еще один комический сюжетный импульс, введя мнимое соперничество и классический мотив переодеваний. Так «Рыбачек» удается удержать на поле комического жанра.

И все же обращение Гольдони к пасторали заслуживает специального комментария. Мы вновь должны констатировать, что в сфере музыкального театра он все еще испытывает некоторые трудности. Пребывание в собственной среде коме-

дейных образов, конфликтов, сценических положений и сюжетных схем кажется ему не вполне уютным. Поэтика жизнеподобия на оперной сцене представляется не вполне убедительной, поэтому ему необходима какая-то дополнительная атмосфера — карнавализованная зрелищность, как это было в спектаклях первых двух лет, теперь же к ней добавилась не менее зрелая и давно сформированная топика — пасторальность. Лишь в «Графе Карамелла» Гольдони предпринял очередной эксперимент и рискнул шагнуть за грань артификации, в мир также вполне театральный, но все же лишенный такой специальной условной призмы. Но тут сам сюжет с его острым, почти детективным напряжением интриги и еще дух таинственности послужили хорошей опорой. Впрочем, эта удачная попытка нуждалась в осмыслении и, как мы убедились, в дальнейшем не осталась без последствий.

При всем сельском колорите своей новой пьесы Гольдони и в ней постарался сохранить момент ролевой иерархии, разработанный им в «Графе Карамелла». Это не удивительно, поскольку партии возвышенной Эурильды и благородного Линдоро предназначались для тех же певцов, что исполняли роли графини Олимпии и маркиза Русполи в предыдущей опере — сопрано Катерины Дзиполи и кастрата Сальвадора Консорти.

Фердинандо Бертони (1725-1813), написавший музыку к венецианской постановке гольдониевских «Рыбачек», хотя и демонстрирует крепкую профессиональную выучку, все же не поднимается до каких-либо ярких и захватывающих воображение музыкальных решений. Несомненный вкус ощущается в том, как он подает церемонно-галантные мотивы; моменты более возвышенного, воодушевленного характера звучат у него чуть холоднее и немного отвлеченно. В стилистике языка в целом чувствуется легкая архаика, заметная прежде всего в обращении с басом: его излишняя активность, напоминающая «рамочное двухголосие» генерал-басовой техники и рождающая отчетливые ассоциации с манерой Перголези, выглядит старомодной на фоне более широкого гармонического дыхания и броских аккордовых смен у его современников.

В композиционных решениях Бертони хоть и не выделяется какой-либо явной новизной, все же обращает внимание своей методичностью и последовательностью, в чем-то даже педантичной. Принцип ролевой иерархии он проводит с неу-

коснительной строгостью. Так все арии, предназначенные для героев профиля *seria* (Линдоро и Эурильда) выдержаны в полноценной форме *da capo*. Что до сольных номеров остальных персонажей, то по меркам того времени их можно считать сокращенными до первого раздела *da capo*, т. е. они в подавляющем большинстве написаны в разнообразных вариантах ранней сонатной формы. Во многих отношениях они мало чем уступают тем, что в партиях Эурильды и Линдора. Очевидных отличия два: протяженность, которую как раз за счет варьированного повтора и дает полная форма *da capo*, и наличие колоратур, полностью отсутствующих в партиях более приземленных персонажей.

Говоря о стилистических аспектах музыкального решения Ф. Бертони, приходится скорее согласиться с тем, что он в целом вполне комфортно пребывает в границах, очерченных пасторальной поэтикой либретто, не испытывая желания их как-либо заметно расширять. Метафорическая морская тематика, исчерпывающим образом разработанная в опере *seria*, попав в партии рыбаков, намеренно сглаживается и сдерживается, чтобы избежать знакомых ассоциаций с неудержимыми стихиями страстей в душах возвышенных героев. Пример такого сдержанно-сглаженного решения, как раз подходящего пасторали с ее серединным жанровым статусом, находим в открывающей оперу арии Бурлотто «Среди громов, вспышек и молний отправлюсь для тебя рыбачить» (*Fra ruoni, lampi e fulmini andrò per te a pescar – I, 1*). После гораздо более традиционно «морской» первой арии Линдоро «Позади осталось неверное море» (*Scorso abbiám l'istabil mare – I, 8*) последующие его номера модулируют в сферу утонченной галантной лирики. Пожалуй, единственная ария, в которой напор естественного и непосредственно выраженного чувства несколько грозит нарушить изначально заданную искусную уравновешенность и пронизывающую все пасторальную атмосферу, темпераментная тарантелла старого Матрикко «Я стар, я хитер» (*Son vecchio, son furbo – II, 5*) — полная сарказма инвектива в адрес наивных рыбачек и их братьев, возомнивших себя готовыми взойти на трон. (Рис. 106). Отдельного упоминания заслуживает также пародийный момент, предусмотренный в тексте Гольдони. Бурлотто, решив, что убедил герцога в королевском происхождении своей сестры, испытывает угрызения совести, что тем самым разрушил брачные надежды своего друга. Его ария «Появится брат мой» (*Vi cerca il fratello – II, 4*), обращенная к Матрикко, по метрике и композиции

строф, по метанию разорванных чувств прямо напоминает знаменитую и известную всем меломанам той эпохи арию Мегакла «*Se cerca, se dice*» из метастазиевской «Олимпиады». Впрочем, Бертони не стал утрировать пародийность до карикатуры, скорее вновь постарался соблюсти меру «среднего» жанра.

Эксперимент с пасторальной комедией «Рыбачки» оказался очень удачным. По крайней мере, пасторальный топос с этого времени становится не менее важным основанием для гольдониевской либреттистики, нежели карнавальность. Он даже в значительной мере вытесняет последнюю. Какой-либо весомой причины этому, на которую указывал бы сам автор, мы не сможем назвать. Одним из наиболее вероятных предположений представляется то, что пасторальность, составляя некий общий условный тон, оставляла гораздо больший простор для более тщательной прорисовки отдельных персонажей, их интересов и мотивов действия. Непосредственным подтверждением поощряемого публикой повышенного внимания Гольдони к этому новому для него направлению, а также потенциальной широты открывающихся в этом жанровом наклонении возможностей, стала следующая *dramma giocoso per musica* — «Чудеса матери природы» (*I portentosi effetti della madre natura*), подготовленная для осеннего сезона 1752 г. в Сан Самуэле и исполненная с музыкой Джузеппе Скарлатти (1723-1777).

Предисловие к печатному либретто Гольдони целиком посвятил восхвалению знатной венецианской дамы Каттарины Лоредан-Мочениго, преподнося ей свой опус в качестве подарка к предстоящей свадьбе и не оставив места для каких-либо упоминаний о происхождении сюжета. Однако оно выясняется без особого труда. Сюжетной основой для этой пьесы Гольдони стала знаменитая драма П. Кальдерона «Жизнь есть сон»⁹.

Трудно себе представить более разных по духу авторов, нежели Гольдони и Кальдерон, и более далекую жанровую модуляцию, чем преобразование мрачной и полной символических экзистенциальных смыслов барочной драмы в довольно легкую, игровую пасторальную комедию, проникнутую простыми и «здравыми» идеями просветительской эпохи. Весьма вероятно, что, как некогда в 1734 г. Голь-

⁹ На это указывает Дж. Ортолани в Примечаниях к полному собранию гольдониевских сочинений: Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Op. cit., vol. 10. P. 1314. Там же высказывается предположение, что Гольдони мог опираться не напрямую на сочинение П. Кальдерона, а на перевод Чиконьини (опубликован в 1664 г.), которому в Италии долгое время ошибочно приписывали авторство этой пьесы.

дони решился «цивилизовать» сюжет о Дон Жуане, так и теперь он совершенно осознанно вступает в мировоззренческий спор с автором едва ли не самой глубокой и рельефно выразившей дух своего времени драмы, замыкающей блестящий век испанского театра.

Для своего либретто Гольдони воспользовался центральным сюжетным ходом кальдероновской пьесы — линией узника, пожизненно заточенного в темнице и по воле случая обретшего свободу и вернувшего себе трон. Этот ход никак нельзя причислить к типично комическим. Однако Гольдони так организует действие, что этот характерный для династической драмы сюжет теряет свою остроту и жанровую определенность. Во-первых, он упрощает мотив заточения главного героя: его причина не в таинственных предсказаниях семейных и государственных катаклизмов, из-за которых отец решил отстранить от трона своего наследника (как у Кальдерона), но злая воля узурпатора, заслуживающего быть свергнутым за свою жестокость. Он отказывается также от центрального эпизода кальдероновской пьесы, когда герой просыпается в королевских чертогах, творит череду несправедливостей и бесчинств, а опоенный снотворным, вновь переносится в свою тюрьму, и стражник убеждает его, что это все был лишь сон. У Гольдони пленник освобождается, благодаря разрушительной буре, и его путь в королевские чертоги ведет из самых низов, из пастушеского окружения, и осуществляется не благодаря сложным династическим противоречиям и хитросплетениям, а через традиционный для комического действия способ перемены социального статуса путем «узнавания» скрытой до поры до времени тайны собственного происхождения.

Все эти сюжетные изменения, конечно, заметно упрощают и даже, можно сказать, делают более банальной на редкость изысканную фабулу кальдероновской драмы. Тем не менее, основные вехи в развитии действия остаются узнаваемыми, так что идейный диалог между двумя авторами ощущается вполне ясно. Центральный сюжетный мотив, вокруг которого он разворачивается, — внезапная свобода узника, проведшего всю свою жизнь в неволе. У Кальдерона он служит основанием для чувства страха перед наказанием, перед возможностью вновь очутиться в темнице, как только освобожденный забудет о различиях между добром и злом. Гольдони же воспользовался этим мотивом, чтобы смоделировать одно из ключевых для философии его эпохи положений о *tabula rasa* — «чистом листе» человеческой

памяти, с которым каждый из нас приходит в мир и воспринимает все жизненные принципы и предрассудки от окружения. Принц Челидоро, главный персонаж либретто, похож в этом отношении на классических героев-простаков вольтеровских философских повестей, способных непредвзято взглянуть на открывшуюся им действительность и пройти путь своего «воспитания», сталкиваясь со всеми ее противоречиями. По сути, оба сочинения — и исходная драма Кальдерона, и преобразованная пьеса Гольдони — имеют в своей основе эту фабулу «воспитания» и обретения итоговой жизненной позиции. Только у первого она вырастает из иррационального ожидания неотвратимого наказания за все прегрешения, у второго же — из неколебимой веры (тоже, скажем честно, не столь уж рационально обоснованной) в естественную предрасположенность человеческой природы к добру.

Эта центральная сюжетная линия, как уже упоминалось, не слишком поощряет к комической трактовке. Впрочем, внутренний оптимизм, которым проникнут гольдониевский вариант, конечно, сильно ей способствует. Как и в предыдущем либретто, Гольдони решает драматическую концепцию новой пьесы в форме жанрового микста пасторали и комедии. Пастораль создает прекрасный фон для первого столкновения освободившегося Челидоро с окружающей действительностью. Именно в простой среде пастухов надлежит ему усвоить начальные, самые базовые представления о мире. Фигура старого пастуха Калимоне, как и в «Рыбачках», хранителя тайны происхождения героя и мудрого «режиссера» действия, прекрасно соответствует избранному колориту. Комическая линия, так же как и в предыдущем либретто, возникает из перипетий любовных взаимоотношений с двумя пастушками: веселой Четронеллой и простодушной Русполиной. Наивный Челидоро, впервые увидев женщин, хочет жениться на них обеих, и вдобавок также на своей тайной сестре Дорине, приемной дочери старого пастуха. Они же наставляют его тому, что такое брак, семья и как следует ухаживать, чтобы добиться взаимности. Возникает и фигура соперника в виде добродушного пастуха Попончино. Однако основное препятствие для стремительного развертывания запутанной комической любовной линии возникает в виде суровой необходимости для главного героя отвоевать у узурпатора свой трон. Этот острый сюжет династической драмы, имевшийся также и в «Рыбачках», но отнесенный там в предысторию, в «Чудесах мате-

ри природы» разрастается во внушительный ряд эпизодов (включая народное восстание против всем опостылевшего тирана), грозящих ощутимо сместить драматический профиль либретто в сторону трагикомедии. Однако бурные события борьбы проносятся стремительно, и главный герой, уже ставший полноправным властителем освобожденного королевства, возвращается на комическую стезю: отказывается искать себе для брака ровню и останавливает свой выбор на Четронелле, утверждая, что «предпочитает красоту любой знатности», тем более что «согласно законам природы, все люди сотворены из одинакового теста».

Анализируя соотношение музыкальных партий действующих лиц, нетрудно заметить, что Гольдони вновь весьма скрупулезно претворяет здесь принципы ролевой иерархии, заявленные в либретто «Графа Карамелла». Группу «серьезных» персонажей составляют здесь тиран Руджеро (наследник узурпатора, обрекшего главного героя на пожизненное заключение) и его ревнивая супруга Лизаура. Эти роли достались молодому альту-кастрату Франческо Рольфи (Росси), выступавшему до этого преимущественно в опере *seria*, и Клементине Спаньоли, начинающей певице-сопрано из Рима, заявившей о себе первоначально в комической опере, а впоследствии также выступавшей в основном в *seria*. Роли профиля *mezzo carattere* — узник Челидоро (его исполнил тенор Филиппо Ласки, знаменитый по партии Дона Калашоне из «Мнимой камеристки» Латиллы, вернувшийся в Венецию из Лондона), старый пастух Калимоне (бас Никола Петри) и его приемная дочь Дорина (сопрано Тереза Альберис). Наконец, партии *buffe* — пастушки Четронелла (многократно упомянутое комическое сопрано Серафина Пенни) и Русполина (Агата Риччи), а также пастух Попончино (бас Бернардо Чаранфи).

Опера Дж. Скарлатти, хотя и тепло принятая в Венеции, в остальных итальянских городах ставилась мало. С гораздо большим интересом к ней отнеслись по ту сторону Альп: постановки в Мюнхене (1758), Берлине (1763), Кадисе (1763), Брауншвейге (1765), Амстердаме (б.д.). Значительно больший успех достался опере Н. Пиччини «Превратности судьбы» (*I vicende della sorte*) на этот же сюжет, переработанный и сокращенный либреттистом Дж. Петроселлини для римской постановки в театре Капраника в карнавальном сезоне 1761 г. В этом варианте опера прошла как в ведущих итальянских театрах (Турин, Модена, Болонья, возобновление в

Риме, но не в Венеции), так и за рубежом (Лиссабон, Дрезден, Мюнхен, Брауншвейг и Лондон).

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 «Сыроварня» (*La cascina*), созданную для театра Сан Самуэле к карнавальному сезону 1756 г. Музыка к ней написал венецианский композитор Джузеппе Сколари (?1720-после 1774).

В отличие от «Рыбачек» и «Чудес матери природы» в этой новой опере следы династической драмы начисто отсутствуют, так что жанровый микст пасторали и комедии представлен более чисто и без существенных отклонений. Сюжет разворачивается на фоне идиллической жизни в небольшом поместье, владелица которого молодая состоятельная вдова Лавиния имеет в своем распоряжении также небольшую сыроварню. В центре действия взаимоотношения двух молодых крестьянок-пастушек (а при надобности также и работниц сыроварни) Чекки и Лены с молодыми людьми — слугой Берто и работником Пиппо. Любовь у Берто и Чекки развивается гармонично, и они с самого начала действия уже готовы заключить брачный союз. Что до Пиппо и Лены, то их отношения полны сложностей, поскольку Лене хоть и симпатичен ее ухажер, но чрезмерная стыдливость заставляет ее реагировать на знаки его внимания не иначе, как колкостями и показным равнодушием. Мотивы неразделенной любви и душевной холодности героини (реальной или наигранной) в ответ на любовное чувство принадлежат к основным сюжетобразующим элементам пасторали, и их развитие и разрешение — драматическое или даже трагическое — придает ей более или менее выраженный трагикомический вес. В «Сыроварне» размолвки героев не достигают высокого драматического накала, а разрешение осуществляется мирно, когда хозяйка ставит Лену перед выбором выходить замуж за Пиппо или совершенно чужого пастуха Сильвио. И Лена, преодолевая стыд, отдает руку Пиппо. Сама молодая вдова Лавиния также не чужда матримониальных устремлений, и ее избранником оказывается этот самый Сильвио, в действительности наряженный пастухом обедневший дворянин Констанцо, давно влюбленный в нее и ищущий ее расположения. К решению пренебречь имущественными различиями Лавинию толкают взаимоотношения с самой экстравагантной фигурой в пьесе — графом Риполи, представляющим собой клас-

сический тип легкомысленного повесы, готового волочиться за любой юбкой и противника каких бы то ни было обязательств. Граф успевает побыть комическим соперником всех мужчин в пьесе, а в конце легко довольствуется ролью свидетеля на трех финальных свадьбах.

5. 3. От пасторальной комедии к «опере характера» в «Сельском философе»

Помимо пасторальных комедий, где пасторальность имеет статус едва ли не определяющей основы действия, она присутствует в виде не столь важного, но все же заметного топоса в либретто, в которых существенный вес приобретают несколько иные образные и драматические закономерности. Подобно тому, как в первый период Гольдони предпринимал эксперименты с расширением палитры карнавально-дивертисментных спектаклей, так и в эти годы он экспериментирует с перенесением на оперную сцену тех идей и принципов, что занимали его в сфере литературного театра, на этот раз адаптируя их к столь тепло принятому публикой пасторальному направлению. На этом пути его ждала одна из самых значительных удач в сфере музыкального театра, которой стала его *dramma giocoso* «Сельский философ», увидевшая свет в театре Сан Самуэле в осенний сезон 1754 г. с музыкой Б. Галуппи.

Сюжет «Сельского философа», сведенный к самому краткому, лишенному побочных деталей пересказу, напоминает не столько пастораль, сколько классическую латинскую комедию. Основным движущим фактором действия выступает стремление молодого кавалера Ринальдо взять себе в жены прекрасную Евгению — дочь состоятельного горожанина Дона Тритемио. Препятствием к браку служит самодурство отца, его недоверие к молодым городским щеголям и желание отдать дочь замуж за зрелого и богатого сельского жителя, хотя дочь всем сердцем тянется к юному Ринальдо. Чтобы добиться брака молодых людей, в дело вступает хитрость — только к ней прибегает не традиционный для античной комедии проворный раб, а лукавая служанка Лесбина, камеристка Евгении. Обманным путем она в момент помолвки выдает себя перед лицом жениха-претендента за дочь Тритемио и устраивает в конце концов все так, что Евгения выходит замуж за желанного Ринальдо, она же сама — за крестьянина-богатея Нардо. Ну а одураченному Дону

Тритемио, из-под чьего носа увели и дочку, и служанку, на брак с которой он сам рассчитывал, достается в утешение Лена, племянница Нардо.

Из этой голой фабульной схемы создается впечатление, не лишённое оснований, что главными пружинами действия выступают мотивы любовной страсти у молодежи и меркантильные матримониальные планы у стариков. Но в действительности это было бы упрощением — по крайней мере, позиции главного «препятствующего» звена, Дона Тритемио. При первой встрече со смущенным и нерешительным Ринальдо, просящим у него руку дочери, он действительно ведет себя крайне бесцеремонно, не принимая жениха всерьез. Но когда настойчивый юноша добивается повторной встречи и в присутствии нотариуса демонстрирует и свою родовитость, и обеспеченность, Тритемио признает, что не видит оснований отказывать ему в браке с Евгенией. Тем не менее, отец использует все средства, чтобы отдать дочку крестьянину. Причиной служит его глубокое разочарование в городской жизни. Именно от этой жизни, полной пустых соблазнов и бесплодных искушений, он сбежал, прикупив небольшую сельскую виллу. И в стремлении выдать Евгению за Нардо также преобладает не столько интерес к богатству жениха, сколько желание окончательно укорениться вдали от городской суеты. Так пасторальный топос становится здесь не только фоном действия, но и одним из существенных его мотивов.

Еще большее значение этот мотив приобретает в связи с образом Нардо. Отталкиваясь от фабульной схемы, казалось бы, нет оснований приписывать этому персонажу какую-то важную роль — он всего лишь соперник юного Ринальдо, вынужденный уступить ему свою невесту. И все же именно он становится главным героем оперы, что недвусмысленно заявлено в ее заглавии. «Сельский философ» — это именно он. Появляясь впервые на сцене, он произносит прочувствованный монолог: называет лопату в своих руках опорой и утешением, скипетром, окружающие поля — своим владением, доставшимся от дедов и прадедов, а зреющие вокруг тыквы и капусту — своими подданными. В больших городах, по его мнению, с каждым поколением у людей меняется социальное положение. То, что трудами и заботами накопил отец, бездумно растрчивает сын. Здесь же, где нет соблазнов роскоши, власти амбиций, зависимости, все и всегда остаются самими собой. Поэтому он уверяет, что не променяет мотыги, молотилки, грабли и плуги на лю-

бые празднества и театры. Столкнувшись с соперничеством Ринальдо, он легко уступает, коль скоро слышит, что невеста отдает предпочтение другому. К чему распря, ведь в красивых девушках совершенно нет недостатка. Нардо считает глупостью рисковать из-за них жизнью — он ведь так любит свое поле, свой дом, и ради мира в нем готов на все. Узнав же, что Лесбина, которую он принимал за дочь Тритемио, всего лишь камеристка, он не придает этому значения: нет ничего плохого в том, чтобы жениться на молодой и красивой служанке, гораздо хуже, если бы пришлось на безобразной госпоже. Образ Нардо делает пасторальные мотивы центральной темой оперы, придает им настоящую глубину. По сути, снимая практически все формальные сюжетные признаки пасторали как жанра, Гольдони удается сохранить дух идиллии и ее видимые художественные атрибуты. И, как и несколько лет назад в «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», вновь нацелить внимание на острые социально-критические смыслы, ставшие актуальными в просветительскую эпоху.

Нардо интересен еще и в том отношении, что он представляет собой один из самых удачных и безоговорочно принятых публикой гольдониевских «характеров», воплощенных в рамках не литературной, а музыкальной комедии. Выше уже шла речь о том, как на начальном этапе своей карьеры либреттиста Гольдони пытался без особого успеха перенести на оперную сцену те принципы и идеи, что занимали его внимание в драматическом театре, и как он скоро понял, что в опере действуют несколько другие законы. Тем не менее, «Сельский философ» свидетельствует, что он не оставлял попыток адаптировать к оперной сцене методы своего «театра характеров». Как видно, Гольдони не стал, как это было в «Нерадивом», погружать действие в совершенно бытовую среду, сохранив идиллический колорит как некую меру художественной дистанции. Но допустив этот легкий элемент идеализации, он далее предпринял весьма энергичные шаги, придавая образу своего главного героя черты реалистической убедительности. Сила ее внушения кроется в особом методе, которому Гольдони следует при создании своего «характера».

Принципы и методы образной «характерологии» принадлежат к давним художественным средствам комического театра и, конечно же, не были впервые изобретены Гольдони. Обычно в качестве классических примеров в новоевропейском

театре принято указывать на «высокие комедии» Мольера, хотя, как уже было сказано, корни комических «характеров» уходят гораздо глубже в историю. И в итальянском музыкальном театре комедии с рельефно выписанными характерами возникали задолго до Гольдони — стоит лишь вспомнить об «Опекуне Тресполо» А. Страделлы на либр. Дж.К. Виллифранки (см. Главу I). Да и в либретто неаполитанца Дж.А. Федерико многие действующие лица (например, тот же Уберто в «Служанке-госпоже») трактованы явно шире, чем просто бесконечно повторяемые и однообразные типы, — со многими обогащающими «характерными» подробностями. От всех предшественников, по крайней мере, в итальянском музыкальном театре Гольдони отличается методичностью и сознательной последовательностью в конструировании своих характеров. Они возникают не вследствие оригинальной интуитивной инвенции (а именно таково впечатление от удачных «характерных» образов предшественников), но как результат рационального усилия.

Характерологический принцип, примененный Гольдони при построении образа Нардо, со всей определенностью заявлен в заглавии либретто: «Сельский философ». С современной точки зрения может показаться, что в нем нет ничего особенного, однако в глазах зрителя XVIII столетия в этом обозначении кроется очевидное противоречие. Крестьянину, пусть даже зажиточному и самостоятельному, вовсе не по рангу, да и не с руки углубляться в философию, его дело пахать и сеять, орудовать с землей, а не задаваться вопросами мироустройства. Для сознания человека XVIII столетия, гораздо более чувствительного к сословным и даже цеховым перегородкам, это словосочетание выглядело провокационным, воспринималось в известной степени как оксюморон, подобный пушкинскому «скупому рыцарю». Вглядываясь пристально, мы отмечаем, что в сочетании этих двух заявленных свойств образа одно из них представляет некую более общую типологическую (родовую) черту — крестьянское социальное положение, другое же, скорее, конкретную индивидуальную особенность — склонность к философской рефлексии. Характер гольдониевского Нардо как раз и возникает из сочетания этих ярко выраженных особенностей — типовой и индивидуальной. Однако здесь имеется важная деталь, вопрос ожидаемости и предсказуемости этого сочетания. Ведь, скажем, нет ничего удивительного, если в типическом крестьянине проявляются такие индивидуальные качества, как прилежание, или, к примеру, расчетливость, прижими-

стость, или, наоборот, беспечность или лень. Сочетания «прилежный крестьянин», «расчетливый крестьянин» или даже «ленивый крестьянин», хотя и заключают в себе определенный потенциал «характерности», способности сконцентрировать наше внимание на том, как именно выявляются эти особенные черты в родовом типе, все же не вызывают удивления, поскольку легко прогнозируемы. Иное дело «философствующий крестьянин». Такое сочетание редкость, и именно поэтому градус внимания публики и одновременно степень внушающего воздействия образа возрастают неизмеримо.

Тут, правда, имеется противоположная опасность: пределы сочетаемого. Ведь легко себе можно представить ситуацию, когда противоречие между выбранными качествами выглядят таким резким, а их объединение в одном лице так мало вероятным, что образ рождает впечатление эксцентричности, близкой карикатуре или гротеску. Если следовать обыденной логике, то «сельский философ» настолько неожидан, что стоит, практически, на грани такой эксцентрики. Следует, однако, вспомнить время, в которое он возник — эпоху невероятной моды на философствование, когда были написаны бесчисленные и разнообразные адресованные широкой публике серьезные, полусерьезные и прямо шуточные трактаты-послания, начиная «Философскими письмами» Вольтера и заканчивая «Философией в будуаре» Маркиза де Сада, а само звание философа стало нарицательным. В такой перспективе «сельский философ» Гольдони выглядит совершенно не эксцентричным, а напротив, в высшей степени типичным проявлением духа и пристрастий своего времени.

Итак, суть методы, лежащая в основе гольдониеской характерологии, объединяет в себе несколько важнейших пунктов. Прежде всего, гольдониеский «характер» возникает из некоего заключающего различное противоречие соединения типовых и индивидуальных качеств в образе персонажа. Этот пункт можно считать одним из важнейших и оригинальных в творческой концепции Гольдони. До него главенствующий вид «характера» в европейской комедии был совершенно другим, ему вовсе не обязательно нужно было быть противоречивым, а, как справедливо отмечают исследователи, «достаточно было оставаться последовательным»¹⁰. Концентрированность или, как часто принято говорить,

¹⁰ Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Указ. соч. С. 133.

«насыщенность» — главное свойство мольеровских характеров — возникает именно из той последовательности, с которой в них воплощается одна определенная этическая черта или страсть, последовательности настолько непреклонной, что подводится буквально к грани абсурда. У Гольдони, и это вторая особенность его метода, «характерное» напряжение, сила образного внушения заключается не в непреклонном до последней грани единстве, а как раз в том, насколько выявлено противоречие. Поскольку в его представлениях комическая опера кажется жанром незрелым, да к тому же далеким от строгих законов правдоподобия, она потребовала предельного, почти плакатного столкновения этих противоречий в образе Нардо, чтобы подать «характер» в декларативной форме. Поэтому в сравнении с ним все остальные персонажи в либретто теряют в своей индивидуальной яркости. В литературных комедиях, в особенности зрелых и поздних, Гольдони поступал иначе. Как известно, он ставил себе задачу наделять характерами многих, в пределе — всех участников действия, поэтому в них накал противоречивых черт ощутимо ниже, но зато игра оттенками более тонкая и разнообразная. Наконец, третья особенность гольдониевского метода связана с критериями сочетания типического и индивидуального и по сути выливается в вопрос о реалистичности его характеров. Сам Гольдони настаивал, что берет свои образы из действительной жизни, однако это утверждение нуждается в дополнительных уточнениях. Можно ли предположить, что Нардо со всеми его рассуждениями и поступками был прямо списан с натуры, а все остальное действие было пририсовано к нему как дополнительный фон? В такое предположение верится с трудом. Безусловно, на своем жизненном пути Гольдони встречал независимо мыслящих и самостоятельных крестьян (об одном из них он с неподдельной симпатией пишет в «Мемуарах»)¹¹, однако вся логически выстроенная элоквенция в речи Нардо все же выглядит несомненным литературным изобретением. Нарастающую моду в обществе на разнообразное философствование Гольдони, конечно, мог и подсмотрел в реальной жизни окружавшего его общества, но присвоение этого качества рассудительному крестьянину все же правильнее считать не натуралистической зарисовкой, а некоторой мысленной проекцией на реальность, возможностью, смоделированной

¹¹ Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 3, с. 454-455.

по вероятностным законам. Поэтому основным критерием сочетаемости типического и индивидуального у Гольдони мы бы не стали считать неопровержимую жизненную правдивость, но именно правдоподобие как отражение в высшей степени вероятного.

«Сельский философ» представил самую убедительную версию гольдониевской жанровой разновидности «оперы характеров» (или, может быть, точнее в единственном числе — «оперы характера», поскольку в его либреттистике все же преобладает такая форма, где один характерный образ отчетливо доминирует). Выше уже отмечалось, что определенные экспериментальные шаги в этом направлении он предпринимал и раньше — в Друзилле из «Новой школы», мессере Фабрицио из «Аркадии на Бренте» или Филиберте из «Нерадивого», но в новом либретто он целенаправленно положил подобный подход в основу драматической концепции спектакля. По тому, каков получился результат, можно судить в целом о некоторых закономерностях, свойственных этой жанровой разновидности у Гольдони. Так отчетливо видно, что «характер» явно трансформирует иерархию действующих лиц. Он решительно смещает с переднего плана не только протагониста, ведущего основную интригу (служанку Лесбину), но и лицо, в чьих интересах это делается — кавалера Ринальдо. Впрочем, такое случалось и в классической древней комедии, где проворный раб и юный любовник тоже часто уходили на второй план. Что важнее, он отодвигает и их главного антагониста — Дона Тритемио, чьи намерения и взгляды на жизнь составляют основное препятствие для молодых. По сути, Нардо в развитии сюжета достается лишь два поступка: отказ от соперничества за героиню и женитьба на служанке. Причем в обоих этих случаях он выступает не как инициатор, но как пассивная сторона, принимающая ответное решение. По всем меркам это уровень второстепенного, если даже не третьестепенного персонажа. И только философские рефлексии и идеологическое обоснование этих действий, вытекающие из особенностей «характера», возносят его на первый план. Одновременно видно и то, насколько теряет в своем значении у Гольдони в «опере характера» интрига. Ее роль сводится лишь к приуготовлению нескольких ситуаций, служащих поводом для «характера» к оправданию его поступков. Перипетия утрачивает свою самооценку, свой собственный драматический интерес, и количество поворотов действия строго ограничивается мерой, с тем чтобы

«характер» получил возможность для подробного и обстоятельного прояснения своих мотивов и резонов.

В осенний сезон 1754 г. театр Сан Самуэле располагал прекрасным составом исполнителей. Самая прославленная пара комических певцов — Франческо Бальони, исполнявший роль Нардо, и Франческо Каратолли, певший Дона Тритемио, всегда гарантировала наивысшее вокальное и сценическое качество спектакля. Бальони не только сам был блестящим певцом, но еще и отцом целого артистического семейства: все пять его подрастающих дочерей демонстрировали большие сценические и вокальные дарования. В «Сельском философе» прекрасно заявили о себе две старшие — Джованина, спевшая партию Евгении, и Клементина, выступившая в роли Лесбины. Образовав прекрасный костяк труппы, этот состав в дальнейшем в течение ряда лет представлял оперу во многих ведущих центрах севера Италии — в Брешии (1755), Милане (1755, 1762), Болонье (1756), Турине (1759).

Музыка к опере, сочиненная Б. Галуппи, в самой высокой степени соответствует ее статусу классического образца оперы *buffa* 1750-х годов и принадлежит к вершинам в творческом наследии венецианского мастера. Ее отличает прекрасное равновесие между гармоничной идеализацией, тонко выписанными характеристическими деталями и легкими пародийными моментами, но не карикатурными, а добродушно юмористическими, в тех местах, где прочерчены забавные параллели с возвышенным миром серьезной оперы.

Последние представлены, конечно, главным образом в партиях влюбленной пары — кавалера Ринальдо и Евгении. Первый сольный номер, открывающий оперу после небольшой идиллической интродукции, как раз принадлежит Евгении. Она узнает от отца о планах на ее замужество, рушащих все ее надежды, потому в этом номере и появляется традиционная для оперы *seria* метафора мореплавателя, покинувшего родной берег и плывущего в бурном море среди опасных скал — «Покинув милый берег» (*Se perde il caro lido* – I, 1). Ария Ринальдо «Умолкни любовь в моей груди» (*Taci, amor, nel seno mio* – I, 4) следует несколько сцен спустя, как раз тогда, когда он в лице Дона Тритемио сталкивается с пренебрежительным упорством, заставляющем его сменить в сердце нежные чувства на «справедливый гнев» — также одна из типовых ситуаций, заимствованная из серьезной оперы. Оба номера выполнены в масштабной манере, эффектно преподносят виртуозный во-

кальный стиль и всем своим видом призваны заявить «возвышенный» статус своих героев, принадлежащих к рангу *parti serie*. Впрочем, в ариях второго и третьего актов все эти качества поданы скромнее. В обеих ариях Ринальдо — одной «жалобной», когда он сталкивается с мнимой изменой возлюбленной (II, 7), другой «воинственной», когда появляется уверенность в благосклонности судьбы (III, 4) — колоратуры полностью отсутствуют. У Евгении, в ее полной достоинства «страдательной» арии второго акта (II, 11) и в преисполненной надежд в третьем (III, 2) они остаются, но в них гораздо больше сдержанного изящества, чем привычного броского виртуозного блеска. Еще одна важная деталь достойна замечания. В отличие от «Графа Карамелла», почти все арии этих персонажей первого ранга оркестрованы очень скромно, обычным струнным составом. Обращение с духовыми здесь принципиально другое: яркие краски не расцветивают идеализированные возвышенные образы, а прибегают для колоритных подробностей у характерных.

Противоположный полюс к поданным в элегантно-сдержанной манере фигурам Ринальдо и Евгении составляет острая карикатура. В откровенной форме ее удостаивается в опере лишь один эпизодический персонаж — комический нотариус Капоккио. Главный его сольный номер — большая ария «В пятнадцатом веке шесть владений» (*Nel quattro cento sei possessioni* – II, 4), в которой он демонстрирует Дону Тритемио бумаги, доказывающие богатство и знатность Ринальдо. Номер представляет собой один из ранних образцов впоследствии чрезвычайно популярного типа «арий с перечислениями», хорошо всем известного по знаменитой арии Лепорелло со списком из моцартовского «Дон Жуана». У Галуппи он выглядит, конечно, значительно скромнее. Но безостановочный тарантельный ритм, бесконечные спотыкающиеся повторы на тарабарской латыни *cum et cetera* и редкие среди нудного однообразия неловкие пассажи и бубнения скороговорки производят неизгладимый комический эффект.

Между этими двумя полюсами расположены основные выразительные средства музыки, которые условно можно представить по нарастающей — от более идеализированных к более характерным. Важной идеализирующей сферой, как уже упоминалось выше, в «Сельском философе» остается пасторальный топос. С самого начала оперы он задается в небольшой грациозной дуэтной канцоне Лесбины и

Евгении «Простенький жасмин» (*Candidetto gelsomino – I, 1*), где речь идет об очаровательной свежести цветов и об их сходстве с женщинами, чья красота меркнет и уходит вместе с молодостью. Тема подобных ассоциаций и в дальнейшем сопровождает в первую очередь партию Лесбины, и трактуется в забавно аллегорическом ключе в ее веселых пикировках с Доном Тритемио по поводу судьбы его дочери. Застав Лесбину за сбором зелени к обеду, тот ревниво интересуется, что за легкомысленную песенку они тут распевали с Евгенией, и служанка, изобретательно подменяя слова, поет о прекрасном редисе и душистом цикории, что так аппетитны, пока молоды. Когда же Тритемио заявляет, что понял ее намеки, и что уже присмотрел для Евгении в женихи богатого Нардо, она поет ему о свежем салате, который мечтает, чтобы его срывали руки юного пастушка, а если придет старый, то уж лучше так и оставаться на зеленой грядке. Последняя канцона подается уже с неподдельным размахом в виде увлекательной в своем прихотливом танцевальном ритме форланы и под аккомпанемент оркестра, включающего валторны и флейты.

Эту тему подхватывает снова Нардо при первом своем появлении. Его небольшая каватина «К работе, всем в поле» (*A lavoro, alla compagna – I, 5*) в ритме зажигательной жиги — о том, сколько радости, свободы и достатка дарит мирный крестьянский труд. Его племянница Лена возвращается снова в круг галантных ассоциаций, когда в большой арии «Пастушка на лужок» (*La pastorella al prato – II, 14*) мечтает о невинной любви, которой судьба быть может наградит ее вскоре. И вновь ее обширная ария — самая протяженная в ее партии — решена в виде изящной форланы и с тем же аккомпанирующим составом, что и в песенке Лесбины. Наконец, большой любовный дуэт Нардо и Лесбины перед финалом последнего акта (вновь оркестрованный с валторнами и флейтами) возводит пастораль под конец оперы на настоящий пьедестал. С виду может показаться, что здесь мягко пародируется обычная для любовных дуэтов в серьезной опере «птичья» метафора, когда союз любящих сердец изображается в виде соединения «голубя и голубки» или «пары ласточек». В дуэте Нардо и Лесбины не только птицы, но и «цветы и деревья», их душистые запахи, вид мощного вяза и вьющийся по нему дикий виноград, — вся окружающая природа призывается в свидетели и становится покрови-

тельницей и вдохновительницей их «природной любви» (*naturale amor*), буквально разлитой в воздухе.

Как видно, не только партия Лесбины, но и какая-то часть партии Нардо погружена в идеализированный пасторальный топос. Однако основные ее акценты все же предприняты в сфере характерности и реализованы в двух его сольных номерах из первого и второго актов — ариях «Вот вижу дерево» (*Vedo quell'albero – I, 7*) и «Пусть она и не рождена знатной» (*Se non è nata nobile – II, 14*). Первый из них представляет собой своеобразную арию-притчу. В предшествующем речитативе Нардо рассуждает о неумемной страсти людей подыматься все выше и выше по социальной лестнице: «Крестьянин метит в горожане, горожанин мечтает раздобыть благородное звание, и даже знатные стремятся возвыситься». И в арии он аллегорически изображает человека, лезущего по ветвям груши. Вот передним большой плод, он тянется к нему, но выше — еще больше, а дальше — еще. Он подымается шаг за шагом, пока не падает вниз с самой высокой ветки.

Музыкально ария решена весьма скупыми, но очень наглядными средствами: прямым сопоставлением двух контрастных тематических образов. Первый доминирует почти на всем протяжении арии. Он представляет собой род простого танцевального мотива в характере спокойного и уравновешенного менуэта. На его оборотах построены начальный период (главная партия — Рис. 107а) и следующий раздел, начинающийся как доизложение, но постепенно переходящий в связующий ход. Контраст возникает в побочной партии (Рис. 107б), где танцевальность на какое-то мгновение отступает перед плавным кантиленным ходом вверх, сменяемым стремительным взлетающим и уступами сказывающимся вниз пассажем скрипок на словах «ну, а затем падаю» (*ma poi precipito*). Этот краткий фрагмент настолько резко отличается от общего образного строя, господствующего в арии, формирует настолько выразительный музыкальный *point* (*франц.* - особая точка, акцент), что основная мысль текста, иносказательная фигура «падения с высоты» получает яркое и подкупающе убедительное воплощение.

Вторая ария не рисует аллегорической картинки, но и в ней рациональный момент преобладает. В ее основе — рассуждение, внутренний диалог с самим собой. Нардо взвешивает все «за» и «против» своей женитьбы на служанке и решает, что происхождение — не столь уж важное достоинство для женщины. Принципи-

альные он перечисляет в порядке их значительности: «первое — порядочность, второе — красота, третье — воспитанность, четвертое — дородность, пятое — добродетель, но последняя нынче не в моде». И затем он решает: «Милая служанка, будь тебе моей женой, ты станешь моей очаровательной госпожой!»

Как и в первой арии, ее основу в музыкальном плане составляет две контрастные темы. Только здесь это не внезапный контраст, взрывающий планомерное развертывание, а уравновешенное сопоставление двух оттеняющих друг друга тематических сфер. Рассуждения и разнообразные доводы изложены в мелодических репликах речитативного плана, а оркестровое сопровождение имеет характер размеренной двудольной маршеобразной поступи. Когда же Нардо в мечтах обращается к Лесбине, метр резко меняется на трехдольный, и грациозная мелодия исподволь втягивает слушателя в свой плавный танцевальный ритм.

Как видно, в отличие от небольших идиллических по духу канцон и дуэта, оба сольных номера призваны подчеркнуть рассудительную, «философскую» грань в образе Нардо. В музыкальном плане это представляется невероятно сложной задачей, поскольку музыкальный язык по своей природе не слишком предрасположен к воплощению эмоционально нейтральных рациональных словесных построений. Галуппи нашел способы решения этой задачи. Оставаясь в границах весьма умеренных выразительных средств, он смог добиться ясных и отчетливых контрастов, придавших рельефную выпуклость заключенным в текстах смыслам.

Если образ Нардо балансирует в границах умеренного, то воплощение суетных желаний и взбалмошных идей Дона Тритемио, не скованных никакими идеальными или рациональными рамками, добавляет опере остро характерных и откровенно буффонных красок. При этом фигура Дона Тритемио не скатывается в сферу карикатуры, не приобретает привкус схематизма, но сохраняет всю свою полнокровную жизненную энергию и обаятельную непосредственность. В ней чувствуется чрезвычайно богатая сценическая фактура, чем мы, несомненно, обязаны блестящему актерскому таланту Ф. Каратолли, в расчете на которого задумывалась эта роль.

Сольные номера Дона Тритемио распределены равномерно — по одному на каждый акт. И сила их внушающей энергии нарастает от номера к номеру. Первый из них «Мой довод таков» (*La mia ragion è questa* — I, 3) он поет в сцене сватовства

Ринальдо, когда тот просит его обосновать причину отказа. Без тени смущения Дон Тритемио объявляет: «Я не могу сказать *да*, потому что хочу сказать *нет*». И он имеет на это право, поскольку «сам хозяин своего слова». Ария написана в бодром маршевом ритме и поется на одном дыхании — в ней мало тематических контрастов, в том числе и различие между главной и побочной партиями не слишком заметно. В мерной поступи выделяется лишь небольшая фраза скороговоркой, где Тритемио настаивает, что «волен говорить, как хочет», но после нее первоначальный пульс быстро восстанавливается. Конечно, ария оставляет простор для выразительной сценической игры, для подчеркивания разнообразных речевых оборотов броской жестикуляцией. Но Галуппи припас для нее один весьма тонкий музыкальный комический эффект. Как и во всякой арии, написанной в ранней сонатной форме без разработки, поэтический текст в ней прочитывается два раза — в экспозиции и репризе. Дону Тритемио, убежденному в своей правоте, этого кажется мало, и потому под конец репризы он опять возвращается к началу. Так возникает довольно обширная кода, в которой практически весь текст повторен еще один раз — с проглатыванием подробностей и потому немного бессвязно, зато с последним напором, призванным сокрушить любые сомнения противника. Структурная сторона музыкальной композиции чрезвычайно редко используются в качестве комического приема, и умение ее трактовать в подобном ключе свидетельствует, как правило, о прекрасном владении автором всеми гранями композиторского мастерства. Здесь Галуппи представил один из образцов такого рода.

Ария «Я всем друг, и Ваш покорный слуга» (*Son di tutti amico, son vostro servitor* – II, 5) звучит в симметричной ситуации повторного сватовства во втором акте. Только теперь Дон Тритемио понимает с кем имеет дело, и вместо беспардонного нахальства нагоняет на себя еще более наигранное благорасположение и даже легкое подобоострастие. Поначалу ария напоминает первую — тот же энергичный маршевый ритм. Но тематически она решена гораздо разнообразнее. И здесь Галуппи уже в ярких красках сопоставляет разные грани настроений в главной и побочной партиях. Первая тема (Рис. 108а) рисует широту души Дона Тритемио, его «доброе сердце» и готовность всем услужить. В побочной же он обещает «сделать все возможное», вспоминая о столь великих достоинствах жениха, его «титулах, свидетельствах, также и в далеком прошлом сделавших его знаменитым». Рве-

ние переполняет сердце Дона Тритемио, и оно символизируется в полнозвучных охотничьих ходах валторн, открывающих побочную тему (Рис. 108б). Своей броской энергией, захватывающим ритмом, настойчивыми повторами фраз ария призвана покорить слушателя.

Третий сольный номер Дона Тритемио — в совершенно ином роде. Герой поет ее в горькой ситуации, когда узнает о черной неблагодарности своей дочери, по непонятной для отца причине сбежавшей, как он полагает, к тому самому жениху, что он ей и назначил. Жестокая обида грызет отцовское сердце, но он не забывает напомнить: «И не надейся получить от меня хоть копейку» (*Da me non spregi d'aver un soldo* — III, 6). Нардо, ставший свидетелем этого взрыва негодования, с иронией замечает, что ему «нравятся родители, умеющие извлечь выгоду даже из ошибок собственных детей». Тем не менее злые фурии терзают душу бедного Дона Тритемио не на шутку, что живописно смог представить Галуппи в музыке арии. Хотя формально в тексте речь о прозаических материях — приданом, но композитор движется за внутренней интонацией речи героя, так что сопровождение арии строится на контрапунктическом переплетении нескольких голосов, вьющихся словно змеи по головокружительным скачкам и полным терпкого яда хроматизмам (Рис. 109). Так образ Тритемио, обращенный до этого к зрителю с внешней стороны, приоткрывает здесь в весьма откровенной форме свою скрытую грань.

Темпераментный характер Дона Тритемио стал, видимо, причиной весьма перспективного новшества, привнесенного Гольдони и Галуппи в форму буффонных финалов. Конкретно, речь идет о финале второго акта «Сельского философа», где Лесбина, Нардо и нотариус, при занятом поисками дочери и потому появляющемся на краткие мгновения Доне Тритемио, составляют брачный контракт. Хитрость в том, что контракт составляется для Ринальдо и Елены. А также для Нардо и Лесбины, и Дон Тритемио не замечает этого, озадаченный отсутствием дочери. Трое участников финала успевают в полном согласии обговорить все пункты, касательно как Евгении, так и Лесбины, так что остается только поставить подписи. Но в самый решительный момент с громогласным воплем врывается Дон Тритемио. Он приносит известие, что Евгения исчезла, сбежала из дома. Свадебные приготовления идут насмарку, Капоккио вычеркивает имя Елены, как не явившейся, всеобщий переполох и смятение завершают акт.

Не трудно заметить, что по типу этот финал близко напоминает тот, что уже был отмечен в «Лунном мире», где также менялось количество действующих лиц и сценическое положение. Принципиальным новшеством тут, однако, является характер перемены сценической ситуации. По сути, интрига благополучно двигалась и уже почти достигла разрешения, однако появление Дона Тритемио и его известие производит коренной перелом и вводит новую стадию (похищение Евгении), создающую предпосылку для развития действия еще на целый акт. В дальнейшем именно подобный тип финалов, когда большая часть линий подводятся к завершению, но все меняется из-за внезапно выясняющихся новых обстоятельств, станет особенно распространенным в буффонных операх и даже будут считаться своеобразным фирменным знаком мастерства итальянских либреттистов. Ну и, конечно, музыкальное решение, примененное здесь Галуппи, станет типовым для всех последующих мастеров: благостное движение к фальшивой развязке, затем бурный всплеск, подобный неистовым восклицаниям Дона Тритемио, и наконец, большой фрагмент, выражающий всеобщее замешательство.

«Сельский философ» Гольдони и Галуппи стал своеобразной вехой в развитии итальянской буффонной оперы. Свидетельством этому можно считать его широчайшую популярность. Гольдони сознательно стремился к тому, чтобы найти оперный эквивалент тем идеям и той авторской позиции, что он столь последовательно осуществлял на драматической сцене. Однако было бы преувеличением считать, что после «Сельского философа» «характерная» оперная разновидность стала доминировать в гольдониевской либреттистике. Выше уже приводились примеры из третьего венецианского этапа его творчества, где нашли продолжение линии, ведущие от «Графа Карамелла» («Свадьба», «Чертовка», сюда же можно добавить и «Рынок в Мальмантите» (1758)). Пасторальная линия в ее относительно чистом виде, помимо упомянутой «Сыроварни», воплотилась, к примеру, в «Сельской любви» (1758).

5. 4. Поздние оперы: тенденции синтеза и поворот к «сентиментальной комедии»

Несколько особняком среди поздних сочинений Гольдони стоит знаменитая «Чеккина, или Добрая дочка» (1756). О ее исключительном положении говорит

хотя бы тот факт, что среди всех опер на его либретто, именно она имела самый широкий успех и длительную популярность. В ней, разумеется, отчетливо видны тенденции, уже так или иначе заявившие о себе в рассмотренных операх. Тем не менее, в этом либретто нашли также выражение некоторые совершенно оригинальные идеи, которые как по своему значению в культуре эпохи Просвещения, так и по последствиям и влиянию на дальнейшее развитие комической оперы (не только итальянской, но и других национальных традиций) заслуживают специального рассмотрения.

Сюжет «Чеккины, или Доброй дочери» в кратком изложении можно свести к следующим принципиальным моментам¹². Действие разворачивается в большом имении, где проживает маркиз Конкилья вместе со своей сестрой маркизой Лючиндой. Кавалер Армидоро, друг дома, ухаживает за Лючиндой и намеревается жениться на ней. Что касается маркиза, то он чувствует непреодолимую симпатию к служанке Чеккине — бедной сироте, работающей при усадьбе садовницей. Конкилья стесняется этого чувства, да и не решается смущать юную девушку. Он опрометчиво рассказывает о нем огороднице Сандрине, считая ее подругой Чеккины, но та из зависти сплетает интригу. Она мигом выбалтывает тайну кавалеру Армидоро, чем вносит разлад и ставит под удар его помолвку с маркизой Лючиндой. Хозяйка, узнав о причине, решает удалить негодную садовницу подальше. Чеккина в отчаянии от обрушившихся на нее гонений. Маркиз вступает за нее, но Сандрина вместе со своей подружкой камеристкой Паолуччей уверяют его, что у него есть соперник — крестьянин Менготто. Все отворачиваются от Чеккины.

Армидоро, чтобы предотвратить скандалы и пересуды, организует удаление Чеккины из имения в отдаленный городок, но Менготто с друзьями-охотниками освобождает девушку. Он считает себя ее спасителем, но Маркиз, испытывая угрызения совести, вновь берет ее под свое покровительство. Между Чеккиной и Маркизом происходит решительное объяснение: он рассказывает о своей любви, она признается в ответном чувстве, но сокрушается, что недостойна его. Маркиз объявляет, что непременно женится на ней, хотя не может пока представить, как это случится. Менготто же, лишившись Чеккины, готов свести счеты с жизнью, но его

¹² В анализе используются материал, опубликованный в нашей статье: Луцкер П.В. От «Памелы» у «Доброй дочери», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену // Старинная музыка, № 1, 2013. С. 8-15.

останавливает немецкий солдат Тальяферро, прибывший сюда с особой миссией. Он рассказывает Конкилье, что много лет назад в этих местах стоял немецкий полк, но во время спешного отступления у его командующего бравого барона-полковника потерялась дочь, маленькая Мариандль. И теперь отец отправил его на ее поиски. Маркиз понимает, что речь о Чеккине, и хочет сам возвестить ей радостную новость. Они находят девушку спящей в саду. Маркиз оставляет с ней Тальяферро, но их застают Сандрина с Паолуччей и ославляют на всю округу как любовников.

Конкилья объявляет сестре, что не заслуживает ее упреков и намерен жениться на знатной женщине, баронессе. Сандрина же внушает хозяйке, что Маркиз по-прежнему увлечен Чеккиной и готовит мезальянс. Маркиз извещает Чеккину, что вскоре женится на ровне. Она в смятении, но он с нежностью раскрывает ей тайну ее происхождения. Он представляет сестре и кавалеру Алидоро свою невесту. Они страшно возмущены, но Тальяферро демонстрирует им документы, подтверждающие ее богатство и знатность. Все удовлетворены, завистливая интриганка Сандрина посрамлена, но и она в атмосфере всеобщего счастья быстро прибирает к рукам Менготто.

Рассматривая сюжетное строение «Доброй дочери» в контексте решений и тенденций, уже отмеченных нами в гольдониевской либреттистике, нельзя не заметить как моменты преемственности, так и существенные отклонения. Пару возвышенных персонажей, претендующих на исполнение *parti serie*, а также намеренных вступить в брак, можно считать моментом вполне традиционным. Однако препятствие для них в виде легкомысленных увлечений брата невесты, грозящих опозорить все семейство, выбрано чрезвычайно редкое. В других либретто Гольдони, конечно, встречается явное или мнимое увлечение аристократа служанкой, и оно могло стать поводом для семейного разлада, но никогда не бывало препятствием для соединения благородной пары. Вторая пара — маркиз Конкилья и Чеккина, и препятствием к их браку выступает разница в социальном статусе. Этот мотив, мотив служанки, претендующей на то, чтобы стать госпожой, напротив, чрезвычайно распространен в комической оперной традиции. Однако обычно таких персонажей разделяет в их положении всего лишь небольшая ступенька, здесь же, что вновь нетипично, разница столь велика, что становится непреодолимой. Цель комического

действия, как правило, состоит в том, чтобы найти способы преодолеть эти препятствия, как это делала в «Сельском философе» служанка Лесбина. Здесь таким двигателем интриги выступает Сандрина. Но ее энергия направлена лишь на то, чтобы организовать гонения на Чеккину. Все главное содержание сюжета сводится, по сути, к периодическому обострению этих гонений и к тому, как бедная садовница, в меру жалуясь на судьбу, но не теряя достоинства, сносит жестокие удары и несправедливые наветы и упреки. Тем самым действие ощутимо утрачивает комический строй и явно склоняется в сторону мелодраматизма. Разрешение ситуации происходит традиционным способом «узнавания», и тут Гольдони приберег для своего либретто оригинальную деталь: носителем тайны происхождения героини, позволяющей ей легко сменить социальный статус, оказывается бравый солдат. Этот персонаж имеет глубокие корни, и за ним угадываются и маска Капитана из комедии дель арте, и еще дальше в древность — колоритная фигура хвастливого воина в античной комедии. Однако обычно для такого персонажа в сюжете была уготована роль активного и предприимчивого соперника в любви, здесь же он, по сути, исполняет функцию, как правило, отведенную для какой-либо совершенно второстепенной прислуги — чаще всего старой кормилицы. Таким образом, именно этот персонаж помогает разрядить излишнее мелодраматическое напряжение и сохранить либретто в комическом жанровом поле.

Объяснение всех этих новшеств в том источнике, что Гольдони положил в основу сюжета оперы. Речь о популярном романе английского писателя Сэмюэла Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740), вышедшем в свет полутора десятилетиями ранее. Но еще прежде чем использовать этот сюжет в либретто, Гольдони в 1750 году представил его на сцене в виде драматической пьесы «Памела в девушках» (*Pamela nubile*), тепло принятой венецианской и шире — итальянской театральной публикой.

В романе Ричардсона речь также о гонениях на юную девушку Памелу Эндрюс, дочь сельского учителя, нанятую в дом состоятельного эсквайра мистера Б—. Тут, правда, главным гонителем поначалу являлся сам мистер Б—, намеревавшийся ее без особых усилий соблазнить, но встретивший резкий отпор. Постепенно хозяин, зачитываясь перехваченными у Памелы письмами, проникается к ней все большим уважением и задумывается о женитьбе. Памела чувствует эту переме-

ну и также осознает, что испытывает к нему более нежные чувства. Их взаимное влечение наталкивается теперь уже на яростное противодействие сестры мистера Б—, но тот энергично берет Памелу под защиту и смело идет на мезальянс, полагая добродетель неизмеримо более ценным достоинством, нежели знатное происхождение или богатство.

Эта незатейливая и вполне обыденная история неожиданно стала детонатором мощнейшего взрыва во всей английской словесности. «[Ричардсон] едва ли относился к своей работе слишком серьезно, — пишет исследователь Холмс, посвятивший статью рассмотрению истоков либретто «Чеккины»¹³ — и уж никак не мог предвидеть то разнообразие реплик — как восхищенных, так и враждебных, — что вызвал к жизни его труд. Но лавина обрушилась, и Ричардсон обнаружил себя в центре одного из живейших литературных и моральных скандалов в Англии 18 столетия»¹⁴. Очень скоро после 1740 года имя Ричардсона было на устах у всей Европы, и последовали переводы его «Памелы». В Италии он появился в 1744-45 году, а пять лет спустя Гольдони воспользовался им для своей пьесы. Конечно, переработка романа для сцены потребовала различных изменений более или менее существенных — от имен до сокращения времени действия. Но сильнее всего внимание как критиков комедиографа, так и исследователей привлекла перемена в социальном статусе главной героини, предпринятая Гольдони: ее родители оказываются в пьесе потомственными шотландскими аристократами, скрывающими свое происхождение из-за участия в мятеже против английской короны. Так мотив «узнавания» был введен уже в пьесу, и все препятствия для соединения Памелы и мистера Бонфила (как его зовут в пьесе) исчезают, и следует неизбежная свадьба.

Сам Гольдони оправдывал важность этого сюжетного поворота в своих «Мемуарах»: «В Лондоне лорд не теряет своих дворянских прав, женись на крестьянке. В Венеции же патриций, женись на плебейке, лишает своих детей благородного звания, и они теряют право на участие в верховной власти... Поэтому не следует в пьесе ставить на карту судьбу несчастного потомства под предлогом вознаграждения добродетели»¹⁵. В целом, его итальянские зрители легко простили ему эту вольность в обращении с сюжетом романа, иначе «Памела» вряд ли вошла бы в

¹³ Holmes W.C. Pamela transformed // MQ, vol. xxxviii, no. 4 (Oct. 1952), pp. 581-594.

¹⁴ Ibid., p. 582.

¹⁵ Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 4, с. 82.

число их любимых пьес. Но у критиков более поздних времен гольдониевский компромисс вызывает бурную негативную реакцию. «Моральный смысл оригинала тут полностью обесценен, и мы имеем в итоге не что иное, как одну из обыкновенных любовных историй...» – негодует Холмс¹⁶. Действительно, приходится согласиться, что социальный радикализм романа в развязке пьесы, как и затем в либретто, нивелирован.

Но и даже в сравнении с пьесой изменения, предпринятые Гольдони в либретто, еще дальше отодвигают его от основных мотивов и смыслов первоисточника. Исследователь-филолог, возмись он с узко литературной стороны сопоставить пьесу Гольдони 1750 года с его же «Доброй дочкой», испытал бы, наверное, подлинное разочарование. В либретто мы словно попадаем в весьма условный, искусственно сконструированный мир, в то время как в пьесе живем в прекрасно стилизованной стихии подлинной реальности, лавируя в лабиринтах страстей, интересов и конфликтов, выраженных и вполне натуралистично, и с настоящим размахом. Принципиальные линии конфликта сосредоточены здесь в первую очередь в образе Милорда Бонфила. Перед ним встают дилеммы не только не уступающие, но даже превосходящие своей остротой ту, перед которой оказалась главная героиня: стать ли любовницей хозяина или попытаться отстоять свое достоинство. Любопытно, что Гольдони, дававший в своих Мемуарах краткое изложение собственных пьес, даже не счел нужным упомянуть о сцене между Памелой и ее хозяином, где впервые обозначается эта коллизия (акт I, сц. 6), но не преминул описать важнейшие из эпизодов с Бонфилом – в первую очередь, центральную для пьесы 13-ю сцену первого акта. В ней главный герой и его друг Милорд Артур (отсутствующий в книге Ричардсона) «рассуждают, – как пишет Гольдони, – о выборе супруги, об английской свободе и о невыгоде неравных браков для прямых наследников»¹⁷. Этот обширный, полный напряженной мысли и пульсирующей страсти диалог без преувеличения мог бы украсить страницы трактата по этике, вышедшего из-под пера философа самого высокого уровня. Неумолимая логика вкупе с детальной, едва ли не маниакальной придирчивостью к любому, даже незначительному оттенку суждения, заставляют вспомнить о Сократе в платоновских диалогах, о «геометрическом

¹⁶ Holmes W.C. Pamela transformed. Op. cit., p. 584.

¹⁷ Мемуары Карло Гольдони. Указ соч., т. 4, с. 84.

методе» Спинозы или казуистических вопросах Канта в заключениях разделов его «Метафизики нравственности». Тщательно взвесив все аспекты неравного брака в отношении к законам природы, чести, принципам человеческого достоинства, к добрым нравам, писанным и неписанным общественным законам, герои ни в чем не находят рационального основания для его запрета. И лишь последний аргумент Лорда Артура приводит Бонфила в отчаяние: такой брак поставит под сомнение благородство крови его детей, и высшее общество, к которому он принадлежит, не простит ему этого. Гольдони с несокрушимой очевидностью сформулировал в пьесе и подверг абсолютно хладнокровному анализу одно из главных социальных противоречий своего времени – противоречие между естественным человеческим правом и традициями сословного общества, и все же воздержался от его радикального разрешения в манере Ричардсона. Мы вольны сколько угодно критиковать Гольдони за нерешительность и слабость революционного духа. Однако стоит, наверное, учесть, что и сам Ричардсон во второй части своего романа поспешил восстановить эти самые подвергнутые сомнению основы сословного общества, вложив как раз в уста уже замужней Памелы все возможные аргументы в его защиту и предлагая рассматривать ее случай лишь как редчайшее исключение.

В общем, от всего этого в либретто ощутимы лишь самые легкие следы, и приходится признать, что исходный сюжет претерпел здесь радикальные видоизменения.

Что стало их причиной? Чем объяснить тот факт, что Гольдони, имея под руками собственноручно и тщательно преобразованную драматическую версию этого сюжета, решил предпринять столь значительные переделки? Возможно, дело в том, что заказ на комическую оперу для Пармы исходил от самого правителя герцогства¹⁸, а в его присутствии едва ли стоило с горячностью обсуждать вопросы сословного неравенства. Выше упоминалось также мнение современных исследователей, полагающих, что Гольдони в своем творчестве претерпел эволюцию от яркой и радикальной реформаторской позиции в сторону умеренного конформизма

¹⁸ «В марте месяце 1756 года я был вызван в Парму по распоряжению его королевского высочества инфанта Дона Филиппа. Этот государь, содержащий при своем дворе большую превосходно обученную французскую труппу. Пожелал завести у себя еще и итальянскую комическую оперу. Поэтому он удостоил меня поручения сочинить три пьесы для открытия этого нового театра» - сообщает Гольдони в Мемуарах. См.: Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 4, с. 290.

или «контрреформы»¹⁹, и «Добрая дочка», по их мнению, служит одним из наглядных примеров этому. И все же кажется, что в основе, скорее, лежат не цензурные и не идеологические, а чисто художественные причины: отчетливое понимание Гольдони того, что может быть уместно на драматической, а что на музыкальной сцене. Жесткие дебаты с привлечением строгой логической аргументации в музыкальном спектакле выглядели бы неуместными, поэтому автор заново выстроил конфигурацию действующих лиц, но не по их отношению к основной идее, как в пьесе, а по общему эмоциональному впечатлению, которое персонажи способны оказывать на публику. Все они укладываются в определенную иерархическую схему, как это уже стало традиционным в его либретто. Есть два полюса. На одном (патетическом) – благородные персонажи или партии *serie*: маркиза Лючинда и ее жених кавалер Армидоро; на другом (карикатурно-комическом) – бравый солдат Тальяферро. Все остальные располагаются на некой условной шкале градации между этими крайними точками. Сандрина и глуповатая Паолучча составляют «низкий», комедийно-бытовой пласт. Садовник Менготто, пусть и простак, но не чуждый лирическим порывам – шаг в сторону «срединного» положения. Крайне любопытно, что маркиз Конкилья, формально принадлежащий к «высокой» сфере, по сути, также сдвинут к середине (как это уже было с заглавным героем в «Графе Карамелла»). В нем остается очень мало от мужественного благородства Милорда Бонфила и, напротив, проявляются черты полукомической фигуры легкомысленного аристократа-волокиты. Ну и в центре этой схемы – замечательный *mezzo-character* Чеккины, способный из мира идиллии воспарить к высотам патетики – только не «аристократически-благородной» (этот полюс, как уже говорилось, занят), а наивно-трогательной.

Как видно, в распределении всех этих персонажей совершенно неукоснительно проведен принцип *chiaroscuro* – «светотени», считавшийся в те времена основополагающим именно в сфере музыкального театра, прежде всего, конечно – серьезной оперы. Имеются моменты и прямых диалогов или «пародий» героических сюжетов. Самый очевидный – финал первого акта, прямо корреспондирующий со знаменитым в те времена, едва ли не классическим финалом первого акта

¹⁹ Fido F. Riforma e “controriforma” del teatro. Op. cit. P. 69. Эту же точку зрения разделяет и Тэд Имери, см.: Emery T. Goldoni as librettist. Op. cit. P. 76-77.

из «Артаксеркса» Метастазियो, где все персонажи по очереди отворачиваются от оклеветанного главного героя, бросая ему в лицо гневные обвинения и оставляя одного в замешательстве и отчаянии. Почти точно с точки зрения фабульной схемы воспроизведя эту сцену, Гольдони, тем не менее, нашел здесь совершенно новую драматическую структуру, составившую основу музыкальной сцены-финала этого акта.

И все же холодноватая конструкция, сотворенная Гольдони в либретто, больше напоминает некий эскиз, условную форму, будто намеренно предназначенную быть наполненной силой музыки. Правда, чтобы в полной мере реализовать все ее потенции, требовался мастер особого склада и недюжинного уровня.

Первую попытку преобразовать это либретто в оперу *buffa*, предназначенную для открытия карнавального сезона в пармском Театро Дукале, предпринял в конце 1756 г. Эджидио Ромуальдо Дуни (1708-1775). Принято считать, что его опера прошла незамеченной, хотя в действительности после пармской премьеры были осуществлены постановки еще в нескольких крупных городах северной Италии²⁰. И все же заметного успеха опера не имела. Вероятно, причина в том, что музыка Дуни не отличалась большой выразительностью: это была ранняя и, по существу, единственная его работа в итальянском буффонном жанре²¹. Настоящее признание этому либретто принесла музыка, сочиненная Никколо Пиччинни для римского спектакля 1760 г. В отличие от Дуни, в карьере Пиччинни появление «Доброй дочки» и ее невероятная популярность стали решающими моментами, энергично выдвинув его из числа подающих надежды молодых неаполитанских мастеров в первые ряды итальянских, а вскоре и общеевропейских знаменитостей. Можно считать большой удачей, что Пиччинни оказался слишком привередлив, когда отверг несколько либретто, предложенных ему дирекцией театра Делле Даме для карнавала 1760 г., и остановил свой выбор на этом²².

²⁰ В указателе Сартори приводятся материалы к постановкам в Турине (1758), Флоренции и Модене (1759) – см.: Sartori C. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Op. cit., vol 1, p. 439.

²¹ Впрочем, определенно судить о «Доброй дочке» Э. Дуни невозможно, поскольку партитура не сохранилась. Скорее всего, автор захватил ее с собой, когда год спустя отправился в Париж. Тут он очень скоро стал признанным мастером французской *opéra comique*. В 1761 году на сцене парижской *Comédie-Italienne* была поставлена *La bonne fille* – явно преобразованный на французский лад вариант его пармской оперы, но и в таком виде она не получила признания.

²² Первый биограф Пиччинни Пьер-Луи Жеган (*Pierre-Louis Ginguené. Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini*. Paris: Panckoucke, 1801) свидетельствует: «Когда Пиччинни приехал из Неаполя, чтобы писать музыку к опере для карнавального сезона, ему показали назначенное для него либретто, но он его

Принято считать главной заслугой Пиччинни то, что он сумел выработать новый, совершенно особый музыкальный язык – интонационный строй, призванный воплотить движения чувств, душевные порывы и необычные черты сентиментальных образов²³. Впрочем, в последнее время это суждение признается далеко не всеми, и Р. Штром полагает, что в сфере чувствительной лирики «Добрая дочка» не демонстрирует ничего принципиально нового в сравнении, к примеру, с неаполитанской *commedia per musica* «Любить – значит страдать» (1739) Л. Лео на либретто Дж.А. Федерико, опередившей в этом смысле Пиччинни, по его мнению, на двадцать лет²⁴.

Действительно, чувствительность не возникла разом в опере Пиччинни. Ей предшествовала довольно долгая история, связанная в том числе и с развитием неаполитанской *commedia in musica*, и еще раньше с римской оперой-пасторалью. Да и опера *seria* не стояла в стороне от этого процесса. Но правы и те, кто утверждает, что с появлением «Доброй дочки» эта оперная чувствительность (опять же – не *вообще* оперная, а присущая именно комедийным или «средним» жанрам) приобрела некое новое качество. Вопрос состоит в том, чтобы каким-то образом определить эту новизну. Из сопоставления «Доброй дочки» с кругом сюжетов и образов, типичных для ее предшественников, более отчетливо проступают ее особенности. Чувствительность у персонажей *commedia in musica* 1730-40 гг. – главным образом, у «влюбленных» (*innamorati*) из среднего, «обеспеченного» сословия (*benestanti*), т.е. центральной группы ее персонажей, – была основополагающей чертой их характеров, выделявшей из комического окружения и подчеркивающей их статус, как художественный, так и социальный. Чувствительность же у главной героини «Доброй дочки» становится проблемой, поскольку никак не соответствует ее статусу безродного найденыша и скромной служанки-садовницы. Роскошь жить, повинувшись велениям сердца, – это привилегия, которой в обыденных представлениях

отверг, найдя мало пригодным. Тогда ему предложили другое, которое было не многим лучше первого. Между тем, время прошло, и оставалось всего двадцать дней до открытия театрального сезона.

Пиччинни стал спрашивать, нет ли какого-нибудь старого либретто с хорошим текстом, но музыка к которому не пользуется успехом. Тогда ему показали «Добрую дочку». И, прочитав, он пришел от него в восторг». Цит. по: Russo F. P. L' "altra" Cecchina. Appunti sulla recizione napoletana de La buona figliuola di Niccolò Piccinni // Niccolò Piccinni musicista europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi. Bari, 28-30 Settembre 2000. Bari: Mario Adda Ed., 2004. P. 27-28.

²³ См.: Аберт Г. Моцарт. Ч. I, кн. I. С. 418-421; Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века. Указ. соч., с. 78.

²⁴ Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Op. cit. S. 267.

XVIII века достойны обеспеченные и благородные персонажи. В случае же с Чекиной она превращается в несостоятельную претензию, вызов, брошенный окружающему обществу. Таким образом, и в фигуре Чекиной мы сталкиваемся с тем самым методом подачи «характера» через обостренное противоречие, что выше констатировали у Нардо в «Сельском философе». И здесь благородные порывы чувств и стоическое самообладание героини как ее индивидуальные качества составляют яркое противоречие ее статусу безродной сироты и бедной садовницы в услужении. Так способность к чувству из пусть и важной, но по сути факультативной грани образа вырастает в центральную коллизию, основу драматического конфликта. Мотив «испытания добродетели», принужденной отстаивать порывы сердца как основу человеческого достоинства, становится главным сюжетным стержнем, а чувствительность теряет облик респектабельной и довольно статичной черты персонажа и наполняется динамикой противоречий и противостояния.

То, что музыка Пиччинни смогла подхватить и наполнить живым током эту динамику, эти конфликтные столкновения чувств, жизненных позиций и образов, представляется первым ее несомненным достоинством. Даже несколько чрезмерные по духу и форме арии серьезных персонажей – кавалера Альмидоро и маркизы Лючинды, – явно перенесенные сюда из мира оперы *seria*, заметно утрачивают свой холодный блеск, приподнятую велеречивость и неудержимо втягиваются в реальную игру страстей. Идеализированный язык *seria* под рукой Пиччинни пластично трансформируется, приобретая и теплоту, и соразмерность обычным человеческим проявлениям. Это заметно даже в самой возвышенной и, казалось бы, далекой от какой-либо приземленности первой арии кавалера Армидоро «Милый облик невесты» (*Della sposa il bel sembiante* - I, 7). Смущенный сплетнями Сандрины и сгорая от стыда из-за возможности породниться с семьей, способной опуститься до позорного мезальянса, Армидоро испытывает мучительные колебания. Пиччинни одним лишь абрисом мелодической линии, искусно чередуя решительные скачки и мягкие, женские опевания и задержания, дает почувствовать всю пылкость и одновременно нерешительность, все замешательство героя (Рис. 110а). И даже для такого весьма формализованного и совсем не предназначенного для каких-либо характеристических тонкостей момента, как колоратура, он находит изобретательные

приемы. В чередовании быстрых пробежек с оттяжками соединяются виртуозно-исполнительские и выразительные задачи – изображение смены лихорадочного возбуждения и безвольной апатии (Рис. 110б). Ария раздраженной Маркизы «Ярость разгневанной женщины» (*Furie di donna irata* - I, 14), узнавшей о расстроенной помолвке, не содержит таких противоречий, и потому в большей степени может показаться заимствованием из мира оперы *seria*. Но, надо отдать должное, интрига столь прекрасно готовит ее появление, что не возникает ни тени неловкости или стилистической натяжки. Пиччинни же насыщает арию столь интенсивным тематическим развитием, столь богатыми оттенками в вокализации одних и тех же строк, что создает впечатление непосредственного наблюдения над живым движением эмоций.

Ровно тот же эффект возникает и в случае с персонажем диаметрального полюса – с бравым солдатом Тальяферро. Только здесь можно было бы ожидать карикатуры, площадного фарса. Но блеск, размах и тщательность, с которой разработан образ, вызывает заслуженное восхищение²⁵. Р. Штром с увлечением описывает, как на месте фигуры грубияна, забияки и хвастуна вырастает добродушный весельчак, спасающий от попытки суицида нерадивого Менготто и дающий ему отеческие наставления²⁶. Исследователь полагает тут главной заслугой Гольдони. И все же нельзя не признать, что настоящий масштаб этот образ приобретает именно благодаря Пиччинни. Всего две арии имеются у Тальяферро – одна во втором, одна – в третьем действии. И их общий строй во многом схож: в обеих дается яркая и привлекательная картина военной жизни. Разумеется, для Тальяферро не предусмотрено никакое развитие или преобразование образа. И, тем не менее, Пиччинни находит для каждой арии свои особые, в основном не повторяющие друг друга краски.

Общий характер, метр, темп у обеих арий очень близок. Но в четкую маршевую поступь первой проникают заметные танцевальные элементы – словно Тальяферро исподволь втягивает своего собеседника Менготто в причудливый хоростроение, где военная атрибутика превращается в забавную карнавалеску. В калейдоско-

²⁵ «Художник подобный Пиччинни, которому удался столь монументальный образ, как Тальяферро, – пишет Г. Аберт, – заслуживает того, чтобы и в новые времена, когда действительно хорошая комическая музыка имеется отнюдь не в изобилии, к нему питали особое уважение». См.: Abert H. Piccinni als Buffokomponist // *JbMP* 1913, S. 42.

²⁶ Stroh R. *Italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Op. cit., S. 270-271.

пе образов, мелькающих в тексте, Пиччинни отбирает прежде всего те, что позволяют ввести военную музыку. Колоритные оркестровые вставки, где звучат трубы, валторны, флейты-пикколо, барабаны, дают повод превратить сольный номер Тальяферро в типичную «арию с инструментами», и весьма внушительную по масштабам. Но весь этот шумный арсенал привлечен не столько, чтобы воодушевить героикой военной жизни, сколько соблазнить радостями бивачной: «*star tutte sorte de difertimenti*» ([у нас] найдешь все виды развлечений). Не даром тут появляются «стройные девушки» (*racazzine craziosine*), танцующие под гитару. Но главный завет: «Если неприятель далеко – пей себе вино, землячок, если же противник близко – тихонько-тихонько прячься». И Пиччинни искусно вправляет среди общего громогласия небольшие контрастные эпизоды, где находится место и девушкам, пляшущим под пиццикато струнных, и веселым попойкам, и хитро-трусаватым пряткам. А определить жанр арии Тальяферро становится не столь уж просто. Что это, героическая ария, прославляющая воинскую славу? – едва ли. Но и пародией ее тоже однозначно не назовешь. Тут сквозь условно-героический антураж просвечивает реальная, неприкрашенная картинка будничной солдатской жизни с ее главным упованием на лихую военную удачу.

Вторая ария более компактна и не столь пестра. Тальяферро, убедившись, что его миссия выполнена и он нашел Мариандль, предвкушает, как вновь вернется в свой полк, чтобы воевать в Венгрии против турок. Ария проникнута единым маршевым ритмом, и мелькающие в тексте образы – отрубленная глава неприятеля, корнет, несущий знамя, траншеи, укрепленные связками хвороста – не сбивают его мерной поступи. Лишь громкий выстрел пушки и взрыв, пробивающий брешь в укреплении, дают повод к удару большого барабана и сигнальной фанfare трубы. Да и прорывающееся под конец ликование выливается в новый, быстрый раздел, превращая сольный номер Тальяферро в один из ранних образцов особого, но вскоре широко распространившегося типа арии со стреттой.

Еще одной немаловажной особенностью партии Тальяферро, хорошо заметной в его ариях, нужно признать их сценичность. Они явно написаны с расчетом на активное движение по сцене, прямое обращение к партнерам, к публике, на яркую и выразительную жестикуляцию. Эта партия предназначалась в римской постанов-

ке «Доброй дочки» Франческо Караттоли, что сыграло немалую роль в том, как был задуман и осуществлен ее музыкальный профиль.

Все остальные персонажи, как уже упоминалось, обрисованы в «полухарактерной» стилистике. Но для каждого из них Пиччинни находит свои способы и приемы. Партия Менготто, к примеру, построена на контрастах. Его первый номер, в котором он, получив уклончивый ответ от Чеккины на свое объяснение в любви, рассуждает, что сестринские (родственные) чувства для влюбленного не верх желаний, но все же лучше, чем ничего, – довольно нейтрален. Полная противоположность ему «Ах, Чеккина, твой Менготто» (II, 4) – ария во втором акте, где злосчастный садовник решает свести счеты с жизнью. Ее характер неуловимо балансирует на грани мелодраматической патетики и бурлеска. Сдержанные прощальные возгласы Менготто поначалу производят горестное впечатление на фоне мерной смены фигурированных аккордов в оркестре. Но как только спокойный фа мажор сменяется до минором, чувствительность получает неумеренный перевес, и возникает ощущение пародии (Рис. 111). Тем более что и реплики Менготто про «внутренний голос в сердце», призывающий его «не делать этого», да и сама мелодика слишком близко напоминают знаменитую комическую арию Уберто из второй части «Служанки-госпожи» Перголези. Это колебание между героической решимостью и неприкрытым страхом смерти как раз прерывает Тальяферро, своим бесцеремонным «Ei, ter Taifle, che tu far?» (Эй, малахольный, ты что делаешь?) безоговорочно переводя всю ситуацию в комическое русло. Наконец, последний номер – «Вижу блондинку, вижу брюнетку» (Vedo la bianca, vedo la bruna - III, 8) – неудержимая, стремительная тарантелла. Менготто спешит убедить себя и найти утешение в том, что любовь – лотерея, и от судьбы не уйдешь.

Иначе, но, пожалуй, еще более гибко решена партия Сандрины. Заметные в ней черты классического типа субретки, всюду сующей свой нос и плетущей интриги, никак не препятствуют этому. Особенность Сандрины в том, что ее снедает неумная завить, и всю силу своего изворотливого ума она пускает на козни против своей соперницы Чеккины. Конечно, своеобразие этого персонажа раскрывается во взаимодействии с другими, поэтому большинство номеров с ее участием очень тесно сплетены с действием. В меньшей степени это касается ее выходной канцоны «Бедняжка, целый день» (Poverina, tutto il dì - I, 5) – иронически поданной чувстви-

тельной сицилианы, где героиня оплакивает свою тяжкую долю служанки. Но уже в следующей сцене в арии «Я – молодая девушка» (*Sono una giovane - I, 6*) ее образ раскрывается по-настоящему: она виртуозно обводит вокруг пальца доверчивого кавалера Армидоро. Пиччинни наглядно раскладывает все стадии ее суждения на части и разделы старинной двухчастной сонатной формы. Облик прямой и бесхитростной девушки провозглашается в главной теме простого песенного склада в соль мажоре. Сандрина решительно убеждает кавалера в своей порядочности и щепетильности, в том, что и в мыслях никогда не имела кого-либо ославить. Модулирующая связующая в сторону доминанты развивает этот первоначальный тезис. Побочная тема, неожиданно звучащая в ре миноре, вносит внезапный контраст: Сандрина упоминает своего хозяина и Чеккину, намекая на их связь, но делает смущенный вид и сопровождает все недомолвками. Наконец, в полной лукавого задора ре-мажорной заключительной плутовка окончательно цепляет Армидоро на крючок, утверждая, что знает все подробности, но не станет говорить (Рис. 112).

Столь же действенны и полны бьющей через край энергии и другие номера Сандрины. В дуэте с Паолуччей (II, 8) обе служанки подглядывают из тенистой террасы за встречей Чеккины и маркиза Конкилья в саду и наперебой докладывают об этом своей хозяйке маркизе. И даже последний из номеров Сандрины, когда судьба ее соперницы уже решилась и главный стимул к интригам иссяк, ее деятельный напор не прекращается. Теперь она буквально несколькими репликами и полной расчетливого кокетства арией «Я из нежного теста» (*Son tenera di pasta – III, 7*) заставляет Менготто обратить внимание на себя и позабыть свою бесплодную любовь к Чеккине.

В самом неожиданном свете в опере предстает маркиз Конкилья, в особенности при мысленном сопоставлении его с собственным прототипом – Милордом Бонфилом. От былой мужественной решимости и принципиальности тут не остается и следа. Им на место приходит восторженная галантность. Сочетание это не вполне обычно, даже внутренне противоречиво, поскольку восторженность предполагает некоторую склонность к порывам, к несдерживаемому проявлению эмоций, в то время как галантность переполнена этикетом и не очень располагает к непосредственности. Но как раз это легкое противоречие составляет характеристическую особенность гольдониевского персонажа из «Доброй дочери». Она же позволя-

ет ему оставаться на виду, хотя маркиз безвозвратно утрачивает ту ключевую позицию в действии (по сути, роль протагониста), что была у Бонфила. Та склонность к Чеккине, что он демонстрирует с самого начала, не сопровождается никакими определенными брачными намерениями с его стороны, зато становится поводом к тому, чтобы действовать стали другие: служанка Сандрина, кавалер Армидоро, маркиза Лючинда.

Обе арии Маркиза представляют собой чрезвычайно своеобразный феномен: в их основе лежит момент образной трансформации. Поначалу персонаж предстает в них в безоговорочно возвышенной ипостаси. Чистый восторг звучит в первой фразе его арии «О, как же прекрасна Чеккина!» (*È pur bella la Checchina!* – I, 5), в ней властвует свободная, гибкая и протяженная кантилена, сдобренная исполненными благородства оборотами с пунктирным ритмом. Но в процессе развития она постепенно теряет эти свои аристократические черты, и в момент появления второй темы обозначается очевидный контраст. Здесь пунктирный ритм полностью подчиняет себе мелодию, превращая ее в однообразную речитацию, нанизанную на танцевальный метрический пульс и полностью лишенную кантилены. В тексте в этот момент перечисляются «прелести» Чеккины: ее «малюсенький ротик» (*quell bocchino piccinino*), «лукавые глазки» (*quegli occhetti sì furbetti*). От первоначального величия тут не остается и следа, и герой превращается в сластолюбивого ловеласа, скорее напоминающего традиционную комическую фигуру влюбленного старика-опекуна, грезящего женитьбой на своей молоденькой воспитаннице. Нечто весьма схожее происходит и во второй арии «Увидите девушку» (*Vederete una figliola* – II, 11). Только здесь, предчувствуя скорое превращение своей садовницы в знатную баронессу, Маркиз не может сдержать радости и пускается в пляс с Тальяферро, обещая ему хорошую попойку. Соответственно элегантная кантилена снова сменяется безудержным танцем. Пожалуй, лишь в большом ариозо в начале второго акта, где незадачливый влюбленный тоскует по сбежавшей из дома Чеккине и корит себя, что не смог ее защитить, он не опускается до комического тона. Впрочем, и возвышенными его стенания безоговорочно назвать нельзя.

Наконец, мы приходим к центральному действующему лицу всей оперы – мнимой садовнице Чеккине. В отличие от большинства «характерных» персонажей, в нем господствует, скорее, тенденция к однородности. И этим он родственен

героям крайних зон – прежде всего, конечно, «благородной». Только в отличие от патетики чести, в нем доминирует патетика души.

Разумеется, эмоциональный строй Чеккины меняется по мере развертывания сюжета. Идиллическая канцона «О какая радость, какое наслаждение» (*Che piacer, che bel diletto* – I, 1), открывающая оперу, по духу близка пасторали с ее традиционным прославлением радостей жизни в единении с природой. Последний дуэт с Маркизом «Любезная баронесса» (*La Baronessa amabile* – III, 6) представляет собой развернутую в действии психологическую сценку: скромная садовница никак не может поверить в счастье, посланное ей судьбой²⁷. И тот, и другой возникают в ее партии уже за пределами главной коллизии, поэтому служат, скорее, обрамляющим контуром. Главный вес, безусловно, сосредоточен в трех ариях, помещенных в конце первого и во втором актах. Патетика доминирует именно в них. Правда, то, каким образом Гольдони подготавливает эти номера, иногда вызывает удивление. К примеру, ариозо «*Vieni, il mio seno*» (Приди, успокой мое сердце - II, 12) представляет собой прямое воспроизведение вполне традиционной пасторальной сцены «сна на лоне природы». Этот сюжетный мотив был чрезвычайно «модным» в 1670-1710-е годы, когда пасторальный жанр переживал свой расцвет, но в дальнейшем все более выглядел анахронизмом и чаще трактовался в пародийно-карикатурном ключе. Здесь же Гольдони подает его без тени карикатуры, а Пиччинни находит новые краски для его воплощения. Он превращает весь оркестр в шелестящий засурдиненный аккомпанирующий фон, оставляя за ним одни лишь фигуративные фактурные формулы и нивелируя какие бы то ни было тематические переключки с вокальной партией. Широкая и гибкая кантилена на этом почти «педальном» фоне выглядит особенно рельефно, каждая мелодическая и интонационная деталь словно укрупняется и детализируется (Рис. 113). После Пиччинни этот прием распространяется очень широко, вокальная партия как будто обретает свободу, полет, новый масштаб. Но здесь у Пиччинни голос словно теряет

²⁷ Стоит отметить, что в этой сцене мы имеем один из редких в этом либретто случаев довольно близкого воспроизведения сюжетного мотива из «Памелы» Гольдони. В «Мемуарах» автор описывает, как изобрел в пьесе этот мотив: «Памела не знает еще о том, что произошло между милордом и ее отцом. Она не знает о своем новом звании и готова расстаться с возлюбленным. Последний забавляется тем, что мучит ее. Он сообщает ей, что намерен жениться на графине д'Оспинг, которую он всячески расхваливает. Памела страдает. Тут появляется отец и убеждает ее обнять милорда. Памела ничего не понимает: ей пытаются объяснить в чем дело, но она не хочет верить. Только когда Дживр приветствует ее как свою госпожу, а миледи Дор приносит ей свои поздравления, Памела убеждается наконец в своем счастье» - см.: Мемуары Карло Гольдони. Указ. соч., т. 4, с. 87.

в оркестре «собеседника», становится более одиноким и оторванным. Так старинный, затверженный и даже уже порядком осмеянный сюжетный ход вдруг вновь актуализируется и одновременно пленяет и своей «цитатностью», очевидной стилизацией, отсылающей к стародавнему жанру пасторали, и новизной и свежестью интерпретации.

Ария «Посторонитесь, посторонитесь, господин» (*Alla larga, alla larga, signore* – II, 10) – совершенно другого рода, хотя и в ней видны следы некоторой традиции. Смущенная любовными признаниями Маркиза, но сознавая также, что не смеет на них ответить, Чеккина приходит в состояние крайнего возбуждения. Ее сознание раздваивается: она и гонит своего хозяина, и впервые признается себе, что любит его. Тут, конечно, трудно не вспомнить еще более старую традицию сцен помешательства влюбленных героинь, раздвоения личности, восходящую едва ли не к венецианским трагикомедиям середины XVII века, зачастую также включавшим в себя элемент пародии. Впрочем, опять же в «Доброй дочке» все выполнено весьма умело. Здесь нет преувеличения, поэтому и эффекта пародии не возникает, а сцена балансирует на грани тонкой стилизации, сохраняя при этом ощутимый градус патетики.

Оба приведенных номера очень важны в партии Чеккины, но все же ее образ в опере едва бы состоялся и достиг настоящих высот, если бы все ограничилось только ими и не было бы ее центральной арии из первого акта «Бедная девушка, не знавшая ни отца, ни матери» (*Una povera ragazza* – I, 12). К ней-то как раз, практически, невозможно найти каких-либо прообразов в прошлом, и именно ее наличие, тот принципиальный акцент, что она ставит в образе главной героини, превращает все остальные номера лишь в дополнения.

Самой поразительной, возможно, основополагающей чертой этой арии является разительный контраст между внешней, кажущейся простотой и глубинной сложностью. Начало номера сулит нам столь же скромную, сколь обаятельную канцону (Рис. 114а). Ее две фразы складываются в ясную, периодичную структуру (см. элем. **а**), обещающую вполне типовой, квадратный период, расчлененный необходимыми кадансами и заполненный симметричными тематическими повторами. Однако сразу за этими фразами возникает патетический возглас, скорее, неожиданный для такого начала (см. элем. **б**). Вслед за ним идет ступенчатый, секвенционный

подъем, как бы распеваящий, смягчающий этот взглас, но при этом достигающий *g'*, т.е. возводящий его на новую высоту (см. элем. **c**). Наконец, вновь возвращаются напевные фразы, замыкающие тему (см. элем. **d**). В итоге, вместо ожидаемого симметричного и уравновешенного куплета мы имеем полный динамики неквадратный (семитактовый) период единого строения.

В дальнейшем его динамические, развивающие элементы только интенсифицируются (Рис. 114б). Начальная песенная фраза, казавшаяся довольно умиротворенной, легко преобразуется в настойчивый мотив – основу связующей партии (см. элем. **a**). За счет восходящего, близкого секвенционному движению, он энергично приводит к новой теме (см. элем. **b**). Ее начальные мотивы явно производны от напевных фраз главной темы, только их краткость и, конечно, оминоривание сообщают им характер безоглядной решимости: «partirò... me ne andrò» (покину... уйду отсюда) убеждает себя оскорбленная хулой Чекина. Впрочем, характер побочной темы еще более разнообразен, разорван, неустойчив, нежели главной. Поэтому в ней мелькают разные тематические фрагменты – более горестные и смиренные (см. элем. **c** – на слова «a cercar la carità» - искать милосердия), более трепетные и исполненные жалости к себе (см. элем. **d** – на слова «roverina la Cecchina» - бедняжка Чекина), и тонально она оказывается незамкнутой – модулирует из до в соль минор. Кратко, на стремительной модуляции вновь мелькают два мотива связующей (см. элем. **e**), и вводится еще одна, новая тема, выражающая важнейший, возможно, главный смысл арии, заключенный в словах: «So che il Ciel non abbandona l'innocenza e l'onestà» (знаю, что небо не оставляет тех, кто невинен и честен). Она выглядит более цельной и уравновешенной (см. элем. **f**), в ней уже не ощущается такого тематического разлада, разнонаправленных векторов, но, напротив, господствует тенденция к единению и концентрации. Краткая заключительная, в виде инструментального ригурнеля, завершает эту часть арии.

1	5 7 8 9	11	14 15 17 18	19	20	25	28
Rit. –	ГП	– СП	– 1.ПП	– (связ)	– 2.ПП	– Rit. (3П)	
	a–b–c–a'	; d	e–f–d'–a'	; d	g	h	
F	F	ход F→C	c→g	ход g→B	B	B	

Как видно, то, что начиналось – даже несколько демонстративно – как простая канцона, самым неожиданным образом преобразовалось в сонатную экспози-

цию. Причем сложные тематические процессы протекали в ней столь интенсивно, что обусловили ряд особенностей. К наиболее заметным стоит причислить наличие двух побочных партий: одной тематически противоречивой и тонально разомкнутой, другой – более однородной и замкнутой. Столь же очевидной особенностью можно считать очень активное тональное развитие: его результатом стало изменение первоначального соотношения главной и первой побочной T – d(min) на T – S (тональность второй побочной и заключительной партий).

Вторая часть арии во многом отвечает тем сложным процессам, что были заданы в экспозиции, но в ней уже постепенно возобладает тенденция к кристаллизации, к достижению равновесия. Материал главной партии еще дан на фоне постоянного, непрекращающегося тонального движения. Но в нем уже нет тех сильных тематических контрастов, что были в экспозиции: патетические возгласы из нее удалены. Правда, они не исчезли вовсе, а перекочевали в побочную, в ее первый, напряженный и полный отчаяния раздел. Впрочем, и побочная претерпевает во второй части большие модификации и из двух обособленных тем преобразуется в единую структуру. Здесь, как в запеве и припеве, на бурную часть, где концентрируются жалобы, упреки и стенания, отвечает более умиротворенная, где речь о «небе – защитнике добродетели». И эта конструкция для пущего равновесия повторена еще раз. В итоге, канцона, внезапно развернутая в полную (или даже «переполненную», имея в виду избыток побочных тем) сонатную экспозицию, свертывается в двухколенную, старинную сонатную форму. Хотя трудно не признать, что изощренность и зрелость композиционных приемов, разнообразие тематизма, богатство и глубина тематических процессов ставит эту арию на уровень самых смелых и, одновременно, совершенных художественных решений, на тот уровень мастерства, который в XVIII веке привычно ассоциируется с именами Моцарта, Гайдна, Генделя или Глюка.

Нельзя обойти стороной еще одну особенность «Доброй дочери», отмеченную в большинстве посвященных ей работ – большие ансамблевые финалы в первом и втором актах. Вообще многосекционные музыкальные построения, объединяющие краткие разделы в различных темпах и с разной метрической пульсацией, с последовательно нарастающим количеством действующих лиц стали в более поздние времена одной из главных особенностей буффонной оперы, ее «фирмен-

ных знаком», известным всем по знаменитым финалам моцартовских венских опер. Но Моцарт в середине 1780-х воспользовался уже сложившейся и широко распространенной практикой, доведя ее лишь до артистического блеска. Во времена же Пиччинни это была еще территория экспериментов. Конечно, Пиччинни не принадлежит пальма первенства в изобретении этого явления²⁸. Но в ряду первооткрывателей именно он в своей «Доброй дочке» предпринял определенный и решительный шаг: применил повторы музыкальных тем, прослаивающие всю композицию финалов. Это, безусловно, способствовало ее скреплению. Но, что гораздо более важно, это впервые и чрезвычайно демонстративно выделило финалы как отдельные музыкальные номера и сконцентрировало на них внимание широкой публики. Потому-то в XVIII в. именно Пиччинни была приписана слава первооткрывателя этой формы.

«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, можно констатировать, что ее эмоциональная сторона далеко не исчерпывается одной лишь линией «новой чувствительности». Эта линия в опере явно уравновешена и бытовыми эпизодами, и драматическими моментами соперничества и, наконец, яркими и колоритными комическими сценами. Речь тут, безусловно, никак не может идти о совершенно однородном, гомогенном спектакле – аналоге «слезной комедии» или предвидении будущей романтической мелодрамы. Более того, многие исследователи склонны видеть в ней все ту же вполне традиционную оперу buffa, лишь до некоторой степени подкорректированную. Суждение Г. Аберта о том, что «и в «Чеккине» Пиччинни вплоть до сегодняшнего дня интерес [зрителя] сосредоточен на Тальяферро, а не на сентиментальной главной героине»²⁹ и что основная особенность его оперы состоит лишь в смягчении откровенной буффонады, продиктованном «мягкостью и нежностью» автора³⁰ – это суждение до сих пор никем принципиально не оспорено. Между тем, появление «Доброй дочки» Пиччинни проводит существенный водораздел в развитии итальян-

²⁸ Вопросы происхождения буффонных финалов наиболее последовательно и аргументировано рассмотрены в статье Д. Хиртца, см.: Hertz D. The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 104 (1977-1978). Pp. 67-78.

²⁹ Abert H. Piccinni als Buffokomponist. Op. cit., S. 32.

³⁰ Аберт Г. Моцарт. Ч. I, кн. I. С. 418.

ской комической оперы, и этот водораздел не исчерпывается только внешними признаками, но затрагивает самую суть.

Как уже упоминалось, «смешанный жанр», жанр, в котором на одной сцене, в едином действии соседствовали господа и слуги, «благородные» и «низкие» персонажи существовал задолго до «Чеккины» Пиччинни. В нем угадываются очень старые корни и пласты, восходящие к испанской комедии «плаща и шпаги» или, может быть, еще более ранние. Не кто иной как сам Гольдони был тем, кто помимо среднего сословия состоятельных горожан стал активно вводить в свои либретто *parti serie*, т.е. представителей высших классов, аристократии, как это было отмечено в опере «Граф Карамелла». Но, сосуществуя в едином сюжете, эти разные классы все же принадлежали разным мирам, сочетаясь по принципу комплементарности, они подчинялись противоположным законам поведения, действовали в соответствии со своим этическим кодексом. Подобно Дон Кихоту и Санчо Пансе из бессмертного романа Сервантеса они, конечно, в состоянии понять один другого и даже признать определенную логику в делах и суждениях друг друга, но не могут принять для себя чужие правила. Между ними неустранимая преграда, стена, не допускающая какого-либо компромисса, смешения сословных этических норм.

В пиччинниевской «Чеккине» эта стена рухнула. В ней появился общий знаменатель, единое представление о человеческом достоинстве, не знающем сословных различий и апеллирующем к изначальному природному равенству всех людей. Как видно, острые дебаты и революционные прокламации, звучавшие в жарких спорах гольдониевской «Памелы в девушках», хоть формально и были устранены из либретто, но парадоксальным образом оказались заложенными в самую суть ее драматической концепции. С появлением «Доброй дочери» на смену смешению разнородных стилистических элементов пришел единый принцип чувствительности. Она полагалась неким центром, серединой условной шкалы, по которой можно было сколь угодно далеко отклоняться как в сторону откровенного комизма, так и в сторону возвышенных героических порывов или меланхолической грусти, горести, даже отчаяния. Но единство этой шкалы мысленно оставалось незыблемым, обусловленным негласным признанием единства человеческой природы, и уже не допускало каких-либо непреодолимых сословных барьеров. Глядя на мо-

цартовскую «Свадьбу Фигаро», возникшую четверть века спустя, мы отчетливо знаем, что между ее персонажами – между Графиней и Сюзанной, Фигаро и Графом – нет уже непроходимых преград, что все они живут в едином поле человеческих чувств. Исходной точкой этого, революционным переломом, заложившим начало такой принципиально новой жанровой концепции оперы буффа, стала «Добрая дочка» Н. Пиччинни на либретто Л. Гольдони, адаптированного из некогда невероятно популярного сентиментального романа англичанина Сэмюэла Ричардсона.

«Чеккина, или Добрая дочка» после римской постановки 1760 г. с музыкой Н. Пиччинни завоевала невероятную популярность. Только по сохранившимся печатным изданиям либретто мы можем говорить не менее чем о семидесяти пяти постановках — в реальности их было еще больше. В одном только Лондоне, начиная с 1766 г. она сначала шла два года подряд, затем была возобновлена после годового перерыва в 1769, после этого в 1773, 1775, 1777 и, наконец, в 1781 гг. Конечно же, пьеса «Памела в девушках» Гольдони, пусть и хорошо известная в Венеции и нескольких североитальянских городах, и на сотую долю не была столь же популярна, как «Добрая дочка», и невозможно представить, чтобы ее слава докатилась до Лондона, и там публика наслаждалась бы ей в течение десятилетий. Тут мы сталкиваемся с историческим парадоксом: та часть наследия Гольдони, которую он сам считал сопутствующей и побочной, ценилась его современниками значительно выше той, что сам он считал основной. Неясно, как сам Гольдони расценивал славу собственных комических опер. Относился ли он к этому как к эксцессам преходящей моды, и не испытывал ли колебаний, отдавая безоговорочное первенство своим литературным комедиям? Что ж, следует признать, что в исторической перспективе его выбор оказался провидческим. Опера буффа, пережив в течение полувека блестящий расцвет, довольно быстро ушла в прошлое с наступлением наполеоновских времен. Ее последний, столь же яркий, сколь и краткий всплеск связан с ранним творчеством Россини, совпавшим с недолгим этапом эпохи Реставрации, после чего итальянская опера буффа стала достоянием истории. И до сегодняшнего дня мы наблюдаем ситуацию, по сути, обратную той, что была при жизни Гольдони: робкий и спорадический интерес к операм на его либретто едва ли сопоставим с

тем широким распространением и той любовью, что выпала на долю лучшим его театральным пьесам.

И все же картина меняется, и постепенно приходит понимание того, сколь велика оказалась роль Гольдони в оперной истории, и что его наследие в музыкальном театре не столько дублирует, сколько варьирует, а зачастую расширяет, и комплементарно дополняет главную линию его творчества. Пусть в его представлениях она была областью скорее экспериментальной и оценивалась самим автором не слишком высоко, в реальности интенсивная деятельность Гольдони придала совершенно новый импульс итальянской комической опере, и не только открыла следующий этап в ее развитии, но стала решающим фактором в преодолении ее локальной обособленности и превращении в общеитальянскую традицию. Оперы на его тексты, появлявшиеся с неумолимой регулярностью — а среди них и признанные шедевры, вроде «Аркадии на Бренте», «Лунного мира», «Графа Карамелла», «Сельского философа», «Рынка в Мальмантите», «Доброй дочки» — одним своим суммарным весом произвели переворот, так что исследователи сегодня ставят вопрос о специальном «гольдониевском типе либретто»³¹ и отводят Гольдони ключевую роль в формировании жанра оперы *buffa*, сопоставимую с ролью П. Метастазиио в опере *seria*.

Эти оценки нуждаются в некотором комментарии. Сравнение Гольдони и Метастазиио выглядит правомерным, в первую очередь, в той связи, что именно его усилиями в комедийном жанре утвердился некоторый стандарт, сделавший его непререкаемым авторитетом на этом поприще. Характерно, что сами обиходные определения жанров — опера *seria* в случае с Метастазиио и опера *buffa* с Гольдони — в строгом смысле употребляются именно в отношении тех исторических разновидностей героической и комической опер, что приобрели свой окончательный облик как раз в результате творческих усилий того и другого. Но тут стоит учитывать, что завоевания Метастазиио стали плодом не только его личных усилий, но целого поколения его предшественников и старших современников, на чей опыт он очень основательно опирался. Сопоставляя в этом плане фигуры Метастазиио и

³¹ См. раздел *Opera buffa* (автор Silke Leopold) в кн.: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (hrsgb. 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.

Гольдони, нельзя не признать, что вклад последнего оказался гораздо более разносторонним и новаторским. Если про метастазиевские либретто можно с большим основанием сказать, что он суммировал достижения драматургов 1700-х гг. и действительно довел их до безукоризненного формального стандарта, то о Гольдони придется говорить, что он произвел решительный поворот в развитии традиции, и что его деятельность утвердила не столько единый формальный, но высокий качественный стандарт комического либретто.

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, отличающей от созданного предшественниками, был невероятно расширившийся круг тематики и стилистики его музыкальных комедий. Они не замыкаются в рамки любовно-авантюрных интриг и прихотливых бытовых зарисовок, не ограничиваются критически-юмористическим наблюдением над нравами и ценностями средних и низких общественных слоев. Тема социальной иерархии и противоречий сословного общества подымается им с предельной остротой и рассматривается во всей полноте. Он выводит на сцену сотканые из человеческих пороков государства помешанных или лентяев, включает в комедийные сюжеты мотивы борьбы с тиранией и отстаивание естественных прав, объявляет дискуссии на тему о способности и готовности женщин к государственному правлению и о их роли в семье, быту, их моральных и экономических правах. Стилистически он легко выходит за границы бытового правдоподобия как естественной среды действия. Зрелищная сторона его спектаклей простирается от условных карнавальных «царств наизнанку» и дивертисментных маскарадов до пасторальных идиллий, которые он после некоторого забвения вновь вернул на сцену. В его либретто с одинаковой вероятностью можно столкнуться как с детализированным воспроизведением мира, максимально приближенного к бытовой реальности, так и с самым экзотическим и полным фантастики.

Другой отличительной особенностью можно считать отчетливо заметную идейную заостренность тематической подачи в его либретто. Даже в, казалось бы, совершенно развлекательных ранних комедиях, где явно превалирует откровенно карнавальная стихия, Гольдони увлеченно ставит острые общественно значимые вопросы, как, к примеру, о разорительности охватившей венецианцев моды на пас-

торальные дачные увеселения в «Аркадии на Бренте» или об опасных деформациях сознания, подверженного как старым, так и новомодным предрассудкам и не способного к критическому здравомыслию, в «Лунном мире». Гольдони сатирически бичует шарлатанство в «Графе Карамелла» и «Чертовке», равно как отстаивает право на благородство чувств не только для аристократии, но и для простолюдина («Чеккина, или Добрая дочка»). При этом его музыкальные комедии принадлежат уже новой эпохе — в своей проблемной сути они адресованы не столько родовой или финансовой аристократии, как это было в конце XVII и первой половине XVIII столетий, но совершенно новой социальной прослойке, составляющей интеллектуальную элиту своего времени и формирующей не существовавшее до тех пор общественное мнение.

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 принял радикальные изменения в драматической структуре либретто, выделив в виде устойчивых ансамблевых зон финальные сцены первого и второго актов и несколько позже также начальную интродукцию. При этом принципиальным было то, что сценическое действие в этих эпизодах не исчерпывалось одним положением, но включало одну или несколько их перемен, так что перед музыкой ставилась совершенно новая задача обрисовать динамику этих смен и контраст различных стадий. По сути, во многом именно по инициативе Гольдони опера буффа получила поле для широкого развития своих собственных специфически буффонных средств организации музыкальной драматургии, обозначившее достижение жанром его полной композиционной и художественной зрелости.

Относительно положения о «гольдониевском типе либретто», действительно, в дальнейшем опера буффа 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. Конечно, отъезд Гольдони из Италии вызвал на некоторое время снижение качества либреттистики и кризисные тенденции в жанре, но с 1770-х годов выдвигается новое поколение, где ведущее положение занимают Дж. Бертати, Дж. Лоренци, Л. Да Понте. Дж.Б. Кастелли. 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. Именно в это время в рамках итальянской, да и, по-видимому, всей европейской музыкальной традиции буффонная опера вышла на передний план, сфокусировав на себе основное внимание музыкальной публики. Лишь общественные потрясения, развернувшиеся после Французской революции 1789 года, внесли радикальные изменения в художественную жизнь, и, открыв совершенно новую историческую эпоху, постепенно вытеснили итальянский буффонный оперный жанр с той позиции, которой он достиг, следуя путям, намеченным К. Гольдони.

Заключение

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. Что касается XIX столетия, то тогда комический жанр в целом утратил свой статус, постепенно уходя в сферу чистого развлечения (венская, отчасти французская оперетта), и достигал вершин лишь в отдельных, обособленных творениях выдающихся мастеров (самые яркие примеры – «Дон Паскуале» Г. Доницетти и «Фальстаф» Дж. Верди). Единая, полнокровная, чрезвычайно продуктивная комическая оперная традиция, по сути, прерывается и сникает. Все это дает основание считать итальянскую комическую оперу второй половины XVII — начала XIX веков уникальным явлением в истории художественной культуры. А длительность ее существования, плодотворность и разнообразие проявлений, значительное число первоклассных творений, возникших на разных стадиях ее развития, позволяет ей занять место в ряду таких авторитетных и влиятельных театральных традиций, как античная латинская комедия или комедия «золотого века» испанского театра (XVI-XVII века).

Истинное значение и масштаб завоеваний итальянской комической оперы выявляются именно тогда, когда от отдельных, разрозненных, несвязанных друг с другом произведений переходишь к рассмотрению ее как единой, внутренне взаимосвязанной и развивающейся широким руслом традиции, как весомой, а во мно-

гих случаях и определяющей части итальянского театра в целом. Именно такую задачу мы ставили перед собой, принимаясь за эту работу.

Для решения этой задачи было необходимо выйти за ограниченные пределы давно и довольно скупо описанных хрестоматийных источников и привлечь широкий круг сочинений, в своем большинстве все еще находящихся на периферии исследовательского интереса. Даже такие яркие и показательные для наивысшего этапа в развитии оперы *buffa* сочинения, как, к примеру, «Граф Карамелла» или «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно», еще не получили сколько-нибудь подробного анализа не только в отечественной, но и в зарубежной литературе. Тем более это касается более ранних, не менее этапных сочинений, таких как, к примеру, «Джирелло» или интермеццо «Импресарио с Канарских островов». Однако главное, что отличает нашу работу — не только заметное расширение исследовательской базы, но и стремление рассмотреть весь материал в систематическом ключе, иллюстрируя с его помощью важнейшие тенденции и направления, очерчивающие линии развития комической оперы в границах избранного периода.

На основании подробного 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. В момент своего сложения и по мере развития итальянская комическая опера опиралась на разные прообразы и объединяла в себе множество генетических истоков, в ней смешивалось несколько различных комедийных традиций. Первоначально наиболее важными были литературная *commedia erudita* и театраль-

но-зрелищная *commedia dell'arte*, чьи определяющие влияния отчетливо различимы в ранних флорентийских и римских комических операх. К ним также примешивались приемы и комические типажи из большой авантюрно-исторической *dramma per musica*. Позднее в ранней опере 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, добавив также элементы зрелищности, пришедшие из карнавальных фарсов, а также образы и мотивы из карнавализованной поэзии и новеллистики.

3. Итальянская комическая опера XVII – XVIII веков обладает внутренним единством, обеспеченным последовательным развитием и течением 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 логику развития, 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, и ее история не замыкается только в выработке интонационных форм комической характеристичности, музыкальных композиционных структур, нацеленных на воплощение особенностей комического образа или сценической ситуации. 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 (в формах городского публичного театра,

либо странствующей труппы, либо субсидируемого придворного театра), 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 не удивительно, что 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 канцонет противостоит патетической речитативной декламации, утрированно возвышенные чувства пародируются, равно как и причудливые и фантастические сценические картины. В опоре на эти приемы талантливым мастерам ранга Я. Мелани и А. Страделлы даже на раннем этапе удавалось добиваться чрезвычайно ярких эффектов и убедительных образных решений. Интермеццо первой половины XVIII века, перенимая из венецианской героической оперы масштабные композиционные структуры, также с успехом пародирует ее стиль. Помимо этого, в опоре на энергичную и пластичную сценическую жестикуляцию оно вырабатывает свой музыкальный язык, резко контрастирующий как виртуозному блеску, так и идеализированной галантности, царящим в героическом жанре. Неаполитанская диалектная *commedia per musica* ассимилирует многие черты мета-стазиевской 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 прежде всего в расширении рамок, продиктованных ограничением материала. Этап в развитии буффонной оперы, последовавший вслед за отходом от активной театральной деятельности и отъездом в Париж К. Гольдони (1762), представляет собой эпоху наивысшего взлета музыкального комического жанра. И даже если в своих базовых принципах опера buffa в этот период сохраняет большинство черт, свойственных гольдониевскому типу, она продолжает активно развиваться как в области композиционной, так и сюжетно-тематической. Последний же этап, последовавший после эпохи социально-политической турбулентности в годы Французской революции и неаполеоновских войн, — т. е. годы, когда возникли непревзойденные шедевры Дж. Россини, отличается особым историческим своеобразием и требует специального глубокого изучения.

Другим перспективным ходом в развитии темы можно было бы считать перемену ее методологического ракурса. Наша работа ставила своей целью историческую систематику жанровых форм итальянской комической оперы. В дополнение к ней было бы полезно рассмотреть весь материал под углом типологии, производя общую классификацию тематических областей, структур сюжета, разновидностей образов и их построения, — всего того, что более строго соответствует области *теоретической поэтики*, а не исторической, избранной в нашей работе.

Обширную и плодотворную область представляет изучение итальянской комической оперы во взаимодействии и взаимовлияниях с другими национальными формами музыкальных комедий — французской комической оперой, немецким зингшпилем, испанской сарсуэлой, русской комической оперой. В этой области пока проведены лишь отдельные, точечные исследования, хотя она явно достойна более пристального внимания.

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.

Список литературы

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт. Ч. I, кн. 1, 2; ч. II, кн. 1, 2. / Г. Аберт – М. : Музыка, 1978-1985. – 534 с., 638 с., 518 с., 560 с.
2. Альгаротти, Ф. Очерк об опере / Ф. Альгаротти // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 118-132.
3. Андреев, М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы / М.Л. Андреев – М. : Изд-во РГГУ, 2011. – 238 с.
4. Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст – М. : Наука, 1967. – 458 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Аристотель – М. : Художественная литература, 1957. – 184 с.
6. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Бёрни – М.-Л. : Музыка, 1961. – 204 с.
7. Бёрни, Ч. Дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Бёрни – М.-Л. : Музыка, 1967. – 290 с.
8. Бочаров, Ю.С. Увертюра в эпоху барокко / Ю.С. Бочаров – М. : Композитор, 2005. – 280 с.
9. Брянцева, В.Н. Французская комическая опера XVIII века / В.Н. Брянцева – М. : Музыка, 1985. – 309 с.
10. Гольдони, К. Мемуары / К. Гольдони // Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Пер. с ит. и примеч. С. Мокульского // Гольдони, К. Сочинения : в 4-х т. Т. 3 : Мемуары. М. : Терра, 1997. – 568 с.; Т. 4: Мемуары. М. : Терра, 1997. – 816 с.
11. Де Санктис, Ф. История итальянской литературы. Пер. с итал. Т.2 / Ф. Де Санктис – М. : Прогресс, 1964. – 652 с.
12. Дживелегов, А.К. Итальянская народная комедия — *commedia dell'arte* / А.К. Дживелегов – М. : Изд-во Академии наук, 1954. – 298 с.
13. Евдокимова, Ю.К. Полифонические традиции в раннесонатной форме / Ю.К. Евдокимова // Вопросы музыковедения. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных – М., 1993. – Вып. 2 – С. 64-87.
14. Елистратова, А.А. Английский реалистический роман эпохи Просвещения / А.А. Елистратова – М. : Наука, 1966. – 467 с.
15. Емцова, О.М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг. : поэтика жанра. Дисс... канд. искусствоведения / Ольга Михайловна Емцова – М., 2005. – 266 с.
16. Западноевропейская художественная культура XVIII века – М. : Наука, 1980.
17. История всемирной литературы. Т. 3-5. М. : Наука, 1985-1988.
18. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века. – М. : Искусство, 1995. – 682 с.
19. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 19 века. В 3 томах. – Л. : Изд. Д. Буланина, 2003.
20. История Европы. Т.4. Европа нового времени (XVII—XVIII века) – М. : Наука, 1994. – 509 с.
21. Кириллина, Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века / Л.В. Кириллина // Гетевские чтения 2003 – М. : Наука, 2003. – С. 28-45.
22. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина – М. : МГК им. Чайковского, 1996. – 192 с.
23. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л.В. Кириллина – М. : Композитор, 2007. – 224 с.

24. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина – М. : Композитор, 2007. – 376 с.
25. Кириллина, Л.В. Художник и модель («Каменный гость» Бергати-Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта) / Л.В. Кириллина // Проблемы творчества Моцарта : Материалы научной конференции : Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского; Сб. 5 / Ред.-сост. Е.И. Чигарева – М., 1993. – С. 28-45.
26. Конен, В.Д. Перселл и опера / В.Д. Конен - М. : Музыка, 1978. – 262 с.
27. Конен, В.Д. Театр и симфония / В.Д. Конен – М.: Музыка, 1975. – 376 с.
28. Коробова, А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра / А.Г. Коробова – Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2005. – 656 с.
29. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар – Л. : Академия, 1925. – 406 с.
30. Крунтяева, Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т.С. Крунтяева – Л. : Музыка, 1981. – 166 с.
31. Ливанова, Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств / Т.Н. Ливанова – М. : Музыка, 1977. – 528 с.
32. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1, 2 / Т.Н. Ливанова – М.-Л. : Музыка, 1982-1983. – 695 с., 622 с.
33. Лучина, Е.И. Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии). Дисс... канд. искусствоведения / Елена Игоревна Лучина – М., 1996. – 316 с.
34. 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.
35. 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.
36. Луцкер, П.В. Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» / П.В. Луцкер // Вопросы театра. – 2014. – № 3-4. – С. 231-243.
37. Луцкер, П.В. Итальянская комическая опера и ее место в западноевропейской театральной традиции / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2015. – № 4. – С. 1-8
38. Луцкер, П.В. Карьера Гольдони – оперного либреттиста / П.В. Луцкер // Искусствознание. – 2012. – Вып. 1-2. – С. 410-422.
39. Луцкер, П.В. К вопросу об эволюции итальянской оперы буффа в XVIII веке / П.В. Луцкер // Из истории западно-европейской оперы. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 101. Отв. ред. Р.К. Ширинян. – М., 1988. – С. 75-93.
40. Луцкер, П.В. Классицизм / П.В. Луцкер // Музыкальная жизнь. – 1991. – №3. – С. 21-22; № 4. – С. 20-21.
41. 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.
42. 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.
43. Луцкер, П.В. «Он вечно тот же, вечно новый» – на пути к Россини / П.В. Луцкер // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 144-150.
44. Луцкер, П.В. «Опекун Тресполо» А. Страделлы : у истоков итальянской музыкальной комедии / П.В. Луцкер // Старинная музыка. – 2014. – № 2. – С. 6-12.
45. Луцкер, П.В. Опера «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» : проблема авторства / П.В. Луцкер // Музыковедение. – 2015. – № 2. – С. 27-35.

46. 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.
47. Луцкер, П.В. Стилевая 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.
48. 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.
49. 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
50. 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
51. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Два облика итальянских интермеццо / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 68–71
52. 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.
53. 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.
54. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. «Милосердие Тита» в Москве / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Старинная музыка. 1999. – № 3. – С. 8-11.
55. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Моцарт и его время. 2-е изд., исправленное / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко – М. : Классика-XXI, 2015. – 624 с.
56. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Новые тенденции в моцартоведении / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 2006. – № 1-2. – С. 2-5.
57. 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.
58. Мокульский, С.С. История западноевропейского театра. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи возрождения. Театр эпохи Просвещения. Т. 1-2 / С.С. Мокульский – М. : Художественная литература, 1936, 1939. – 509 с.
59. Мокульский, С.С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение / С.С. Мокульский – М. : Высшая школа, 1966. – 251 с.
60. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. Составление текстов и общая вступительная статья В.П. Шестакова. М. : Музыка, 1971. – 687 с.
61. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь в 3 томах. Под ред. А.Л. Порфирьевой. СПб. : Композитор, 1998-1999.
62. Пави, П. Словарь театра. Пер. с франц./ П. Пави – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
63. Перетц, В. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733-35 гг. Тексты / В. Перетц – Петроград, 1917. – 489 с.
64. Реизов, Б.Г. Итальянская литература XVIII века / Б.Г. Реизов – Л. : Изд-во ЛГУ, 1966. – 356 с.
65. Роллан, Р. Музыкально историческое наследие. Вып. 2, 3 / Р. Роллан – М. : Музыка, 1987-1988.
66. Руссо, Ж.-Ж. Избранные произведения в 3-х тт. Т.1 / Ж.-Ж. Руссо – М. : Гослитиздат, 1961. – 852 с.
67. Силюнас, В.Ю. Испанский театр XVI—XVII веков. От истоков до вершин / В.Ю. Силюнас – М. : РИК «Культура», 1995. – 288 с.

68. Сусидко, И.П. О виртуозности : двойные стандарты в музыковедении / И.П. Сусидко // Сборник статей по искусствознанию, филологии, истории. М. : Издательство Московского университета, 2012. – С. 353-358.
69. Сусидко, И.П. Опера seria : генезис и поэтика жанра. Дисс. ... доктора искусствоведения / Ирина Петровна Сусидко – М., 2000. – 319 с.
70. Сусидко, И.П. О принципе *chiaroscuro* (светотени) в итальянской опере *seria* / И.П. Сусидко // От Моцарта до Шнитке. К 70-летию Е.И. Чигаревой. М. : Издатель Доленко, 2010. – С. 71-80.
71. Сусидко, И.П. Первые итальянские оперы в России / И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 2012. – № 1. – С. 2-5.
72. Сусидко, И.П. Проблема синтеза искусств в старинной опере / И.П. Сусидко // Старинная музыка. – 2013. – № 2. – С. 2-6.
73. Сусидко, И.П. Старинная опера как аналитический объект / И.П. Сусидко // Ученые записки РАМ им. Гнесиных – М., 2012. – № 1. – С. 22-29.
74. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Вып. 1. Сост. Л.М. Старикова – М. : Радикс, 1996. – 752 с.
75. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч.1. Сост. Л.М. Старикова – М. : Наука, 2003. – 864 с.
76. Томашевский, Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский – М. : Аспект пресс, 1996. – 334 с.
77. Хлодовский Р. И. Гольдони // История всемирной литературы в 9 т., т. 5. С.
78. Ярхо, В.Н. Античная драма. Технология мастерства / В.Н. Ярхо – М. : Высшая школа, 1990. – 144 с.
79. Ярхо, В.Н. Греческая и греко-римская комедия / В.Н. Ярхо // Древнегреческая литература : Собрание трудов – М.: Лабиринт, 2002. – 256 с.
80. Abert, A.A. Geschichte der Oper / A.A. Abert – Kassel – Basel : Bärenreiter, 1994. – 503 S.
81. Abert, H. Piccinni als Buffokomponist / H. Abert // JbMP – Leipzig, 1913. – S. 29-42.
82. Acciaiuolli, F. Il Girello. Drame musicale burlesco / F. Acciaiuolli – Firenze : Stamp. di S.A.S., 1670. – 83 p.
83. Addison, J. The Drummer, or The Haunted House / J. Addison - London : M. Dodsley in Pall-mall and D. Cooper in the Strand, 1765.
84. L’Aria col da capo, a cura di L. Bianconi e M. Neoray // Musica e storia, vol. 16. – Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, 2008. – 773 p.
85. Arteaga, E. Geschichte der italienischen Oper. Aus Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel / E. Arteaga – Hildesheim, New York : Georg Olms Verlag, 1973.
86. Arteaga, E. Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano. Vol. 1-3 / E. Arteaga – Bologna : Forni editore. s.a. (1783, 1785). Repr. : Forni, 1969.
87. Baldassarre Galuppi “il Buranello”, a cura di R. Tibaldi. – Venezia-Parma : Marsilio-La casa della musica, 2007. – 200 p.
88. Barnett, D. Die Schauspielkunst in der Oper des 18. Jahrhunderts / D. Barnett // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Bd.3 – Hamburg, 1978. – S. 289-304.
89. Barnett, D. The Art of Gesture: The Practice and Principles of Eighteenth-Century Acting / D. Barnett – Heidelberg : Winter, 1987. – 503 p.
90. Bellina, A.L. Cenni sulla presenza della commedia dell’arte nel libretto comico settecentesco / A.L. Bellina // Venezia e il melodramma nel settecento. A cura di M.T. Muraro : Studi di Musica Veneta VI – Firenze: Leo S.Olschki ed., 1978. – P. 131-147.
91. Bellina, A.L. “La Maestra” esaminata (Napoli 1747 [...] / A.L. Bellina // A. Palomba – G. Cocchi. La Maestra. Partitura dell’opera in facsimile. A cura di A. L. Bellina. Collana Drammaturgia Musicale Veneta – Milano : Ricordi, 1987. – P. IX-LXIII.

92. Bianconi, L. Il seicento / L. Bianconi // Storia della musica. A cura di Società Italiana di Musicologia. Vol. 5. 2do ed. – Torino: E.D.T., 1991. – 367 p.
93. Brandenburg, D. Die komische italienische Oper / D. Brandenburg // Die Oper in 18. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12. (Hg. H.Schneider, R.Wiesend) – Laaber : Laaber-Verlag, 2001.
94. Brandenburg, D. Die komische italienische Oper / D. Brandenburg // Die Oper in 18. Jahrhundert. Hrsg. von H. Schneider und R. Wiesend // Geschichte der Oper in 4 Bänden – Laaber: Laaber-Verlag, 2006. – S. 99-160.
95. Brandenburg, D. Die napolitanische Bühne und die Opera buffa (1750-1800) / D. Brandenburg // Musik und Theater in Napel im 18. Jahrhundert (hrsg. von F. Cotticelli und P. Maione), in 2 Bdn. – Bd. 1 – Kassel, Basel : Bärenreiter, 2010. S. 225-244.
96. Brown, H.M. Preface / H.M. Brown // Orlandini, G.M. Il marito giocatore; facsimile. A cura di H.M. Brown - NY, L. : Garland Publishing Inc., 1984. – P. III-IV.
97. Burney, Ch. A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period – [London 1789], ed. F.Mercer, 2 Vol. – Repr. : London, 1935.
98. Capone, S. L'opera comica napoletana : teorie, autore, libretti di un genere del teatro italiano / S. Capone – Napoli : Liguori, 2007. – 430 p.
99. Celletti, R. Geschichte des Belcanto / R. Celletti – Kassel-Basel, 1989. – 225 S.
100. Cesti, A. L'Orontea. Ed. by W.C. Holmes / A. Cesti // Wellesley Edition 11). Wellesley College, 1973.
101. Chegai, A. Forma sonata e aria col da capo. Convergenze e finalità drammatiche / A. Chegai // L'Aria col da capo, a cura di L. Bianconi e M. Neoiray // Musica e storia, vol. 16. – Venezia : Fondazione Ugo e Olga Levi, 2008. – P. 681-710.
102. Colloquium J.A.Hasse und die Musik seiner Zeit. Siena 1983 // Analecta musicologica. Bd. 25. – Ann Arbor, 1987. – 520 S.
103. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano : tradurre, riscrivere, mettere in scena. Vol. II. A cura di M.G. Profeti – Firenze : Alinea, 1996. – 251 p.
104. Croce, B. I Teatri di Napoli. (1mo ed. 1947), – 2do ed. – Milano : Adelphi Edizione, 1992. – 404 p.
105. D'Accone, F.A. Introduction / F.A. D'Accone // The Operas of Alessandro Scarlatti : Volume VII. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982. – P. III-XI.
106. [De Brosses, Charles]. Des Präsidenten De Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon, 1739—1740. (ubersetzt von W.Schwartzkopf). 2 Bde / Ch. De Brosses – München : bei Georg Müller, 1918, 1922.
107. Degrada, F. *Amor vuol sofferenza* di Leonardo Leo / F. Degrada // Leo, L. *Amor vuol sofferenza*. CD-record. – Nuova Era Records, 7221/23; 1995.
108. Degrada, F. Origini e sviluppi dell'Opera comica napoletana / F. Degrada // Venezia e il melodramma nel settecento. A cura di M.T. Muraro : Studi di Musica Veneta VI – Firenze: Leo S.Olschki ed., 1978. – P. 149-173.
109. Degrada, F. Origini e destino dell'opera buffa napoletana / F. Degrada // Il palazzo incantando. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo. P. I. – Firenze : A.L.T. Bagno a Ripoli, 1979. – P. 41-66.
110. Degrada, F. [Il Flaminio di G.B.Pergolesi], комментарии к CD-записи / F. Degrada // G.B. Pergolesi. Il Flaminio. – Fonit Cetra/Musica aperta, CD-3927 044432.
111. Della Corte, A. L'opera comica italiana nel '700 in 2 Voll. / A. Della Corte – Bari : Laterza, 1923. – 267 p., 265 p.
112. De Lucca, V. *L'Alcasta* and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome / V. De Lucca // The Journal of Musicology, Vol. 28, Issue 2, 2011. – P. 195-230.
113. Dent, E.J. Alessandro Scarlatti: His Life and Works / E.J. Dent – London : Edward Arnold, 1905 (2/1960). – 236 p.

114. Dent, E.J. The Nomenclature of Opera / E.J. Dent // Music & Letters, Vol. 25. – No. 3 (Jul., 1944). – P. 132-140; Vol. 25. – No. 4 (Oct., 1944). – P. 213-226.
115. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von C. Dahlhaus // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5. – Laaber : Laaber-Verlag, 1985. – 434 S.
116. Die Oper im 18. Jahrhundert. Hrsg. von H.Schneider und R.Wiesend // Handbuch der Musikalischen Gattungen. Bd. 12. – Laaber : Laaber-Verlag, 2001. – 349 S.
117. Die Oper in 18. Jahrhundert. Hrsg. von H. Schneider und R. Wiesend // Geschichte der Oper in 4 Bänden. – Laaber : Laaber-Verlag, 2006.
118. Die neapolitanische Tradition in der Oper (Diskussionbericht) // Kongressbericht IMS Bd. 2. N.Y., 1961 – Kassel : BVK, 1961. – S. 132-134.
119. Downes, E.O.D. The Neapolitan Tradition in Opera / E.O.D. Downes // Kongressbericht IMS Bd. 1. N.Y. 1961 – Kassel : BVK, 1961. – S. 277-284.
120. Emery, T. Goldoni as librettist : Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica / T. Emery – NY : Peter Lang Publishing, Inc., 1991. – 238 p.
121. Fabris, D. Travestimenti e funzioni nell'opera di un napoletano a Parigi. / D. Fabris // G. Latilla. La finta cameriera. Opus 111, CD-
122. Fido, F. Riforma e “controriforma” del teatro : I libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753 / F. Fido // Studi goldoniani VII. Venezia: Casa di Goldoni, 1985. P. 60-72.
123. Ferroni, G. L'Opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del settecento / G. Ferroni // Venezia e il melodramma nel settecento. A cura di M.T. Muraro : Studi di Musica Veneta VI. Firenze: Leo S.Olschki ed., 1978. P. 63-78.
124. Fürstenau, M. Zur Geschichte des Theaters am Hofe zu Dresden / M. Fürstenau - Dresden, 1861-1862. Repr. By Edition Peters Leipzig. 2. Auflage, 1979.
125. Gallarati, P. Musica e maschera. Il Libretto italiano del Settecento / P. Gallarati - Torino: E.D.T./Musica, 1984. – 235 p.
126. Gallarati, P. L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini / P. Gallarati – Alessandria : Ed. dell'Orso, 1999. – 358 p.
127. Gallico, C. Rinaldo da Capua: *Zingara o Bohémienne* / C. Gallico // Venezia e il melodramma nel settecento. A cura di M.T.Muraro: Studi di Musica Veneta VI. Firenze: Leo S.Olschki ed., 1978. P. 425-436.
128. Galluppiana 1985: studi e ricerche. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M.T. Muraro e F. Rossi. – Firenze : Olschki, 1986. – 344 p.
129. Geschichte der italienischen Oper, Bd. 4-6. Hrsg. Von L. Bianconi. Laaber : Laaber-Verlag, 1990-1992. – 415 S., 372 S., 496 S.
130. Geschichte der Oper in 4 Bänden. Laaber : Laaber-Verlag, 2006. – 401 S., 504 S., 400 S., 549 S.
131. Gianturco, C. Evidence for a Late Roman School of Opera /C. Gianturco // Music & Letters, 56 – 1975. P. 4-17.
132. Gianturco, C. A Possible Date for Stradella's *Il Trespolo tutore* /C. Gianturco // Music & Letters, 54 – 1973. P. 25-37.
133. Gianturco, C. Stradella: “uomo di gran grido” /C. Gianturco. - Pisa: Edizioni ETS, 2007. - 377 p.
134. Gier, A. Das Libretto : Theorie und Geschichte einer musikalischer Gattung / A. Gier – Frankfurt am Main-Leipzig : Insel Verlag, 2000.
135. Goldoni, C. Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali, 1761-1778 / C. Goldoni // Goldoni C. Tutte le opere, a cura di Giuseppe Ortolani. Milano: Mondadori, 1935-1956. Vol. I, pp. 621-757.
136. Goldoni, C. Tutte le opere di Carlo Goldoni, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani / C. Goldoni - Milano: Mondadori, 1935-1956.

137. Goldschmidt, H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert / H. Goldschmidt - Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901. – 412 S.
138. Griffin, T. Musical reference in the Gazzetta di Napoli 1681—1725 / T. Griffin - Berkeley, 1993. – 140 p.
139. Grout, D.J. A Short History of Opera, 3rd ed. / D.J. Grout - NY : Columbia Univ. Press, 1988. – 913 p.
140. Hager, M. Die Opernprobe als Theateraufführung im Wien des 18. Jahrhunderts / M. Hager // Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto Forschung. Hrsg. von A. Gier. Heidelberg: Universitätsverlag, 1986. S. 101-124.
141. Hardie, G. Leonardo Leo (1694—1744) and his Comic Operas *Amor vuol sofferenza* and *Alidoro*. Diss. Cornell Univ./ G. Hardie - Ann Arbor, 1973. – 289 p.
142. Hardie, G. Neapolitan comic opera 1707—1750 / G. Hardie // Journal of the American Musicological Society XXXVI, 1983. P. 124-127.
143. Hasse Studien. Bd.1-3, hrsg. von W.Hochstein, R.Wiesend, R.Wutta. Stuttgart: Carus-Verlag, 1990, 1993, 1996.
144. Hartz, D. Hasse, Galuppi and Metastasio / D. Hartz // Venezia e il melodramma nel settecento. A cura di M.T. Muraro: Studi di Musica Veneta VI. Firenze: Leo S.Olschki ed., 1978. P. 309-337.
145. Hartz, D. Music in European Capitals : the galant style, 1720-1780 / D. Hartz – NY : W.W. Norton & Co., Inc., 2003. – 1078 p.
146. Hartz, D. The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera / D. Hartz // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 104 (1977-1978). P. 67-78.
147. Hartz, D. *Vis comica*: Goldoni, Galuppi and *L'Arcadia in Brenta* / D. Hartz // Venezia e il melodramma nel settecento. Studi di musica veneta, 7. A cura di M.T. Muraro. Firenze: Leo S. Olschi Ed., 1981. P. 36-41.
148. Hess, H. Die Opern Alessandro Stradellas / H. Hess - Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1906. – 31 S.
149. Holmes, W.C. Pamela transformed / W.C. Holmes // MQ, vol. xxxviii, no. 4 (Oct. 1952), pp. 581-594.
150. Hücke, H. Die Entstehung der Opera buffa / H. Hücke // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981. Hrsg. von Ch. H. Mahling und S. Wiesemann. Barenreiter Kassel, Basel, London. S. 78-85.
151. Hücke, H. Die neapolitanische Tradition in der Oper / H. Hücke // Kongressbericht IMS N.Y.1961. Kassel: BVK 1961, Bd. 1. S. 253-277.
152. Hücke, H. Die szenische Ausprägung des Komischen im neapolitanischen Intermezzi und in der Commedia Musicale / H. Hücke // Kongressbericht Ges. für Musikforschung Bonn 1970. Kassel. S. 183-185.
153. Hücke, H. G.B. Pergolesi. Umwelt, Leben, Dramatische Werke / H. Hücke - Frankfurt-M., 1967.
154. Hücke, H. Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien / H. Hücke // Festschrift H. Osthoff zum 65. Geburtstag. Tutzing, 1961. S. 139-154.
155. Italian Opera in Central Europe. Vol. 1 : Institutions and Ceremonies. Ed. by M. Bucciarelli, N. Dubovy, R. Strohm – Berlin : BWV, 2006. – 329 p.
156. Italian Opera in Central Europe, 1614-1780 Vol. 2 : Italianita : Image and Practice. Ed. by C. Herr, H. Seifert, A. Sommer-Mathis, R. Strohm – Berlin : BWV, 2008. - 361 p.
157. Kimbell, D. Italian Oper / D. Kimbell - Cambridge, NY. Port Chester, Melbourne, Sydney : Cambridge University Press, 1995. – 704 p.
158. Landmann, O. Die Dresdner “Ara Hasse” (1733—1763) / O. Landmann // Oper in Dresden. Festschrift zur Wiedereröffnung der Semperoper. Berlin, 1985. S. 28-34
159. Landmann, O. Die komische italienische Oper am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts / O. Landmann // 1. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema: “Dresdner Operntraditionen” 1985. S. 121-138.

160. Lazarevich, G. Humour in Music / Literary Features of Early Eighteenth-Century Italian Musical Theatre / G. Lazarevich // Report of the eleventh congress Copenhagen 1972. V. 2.
161. Lazarevich, G. Preface / G. Lazarevich // Hasse J.A. *L'Artigiano gentiluomo* or *Larinda e Vanesio*. Ed. by G.Lazarevich. Madison, A-R Editions, Inc., 1979. – iii-xviii.
162. Lazarevich, G. The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of eighteenth-century musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685—1735. Diss., Columbia Univ / G. Lazarevich - Ann Arbor, 1970. – 802 p.
163. Leopold, S. Die Oper in 17. Jahrhundert / S. Leopold // Geschichte der Oper in 4 Bänden. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. – 401 S.
164. Leopold, S. Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni / S. Leopold // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981. Hrsg. von Ch. H.Mahling und S.Wiesemann. Bärenreiter Kassel, Basel, London. S. 85-93.
165. Leopold, S. Opera buffa / S. Leopold // Die Musik des 18. Jahrhunderts (hrsg. von C. Dahlhaus) - Laaber: Laaber-Verlag, 1985. S. 158-160.
166. Leve, J. Introduction / J. Leve // Melani J., Moniglia G.A. *Il potestà di Colognole*. Yale University Collegium Musicum 14, 2005. P. iii-xviii.
167. Lindgren, L. Il dramma musicale a Roma durante la carriera di A. Scarlatti (1660-1725) / L. Lindgren // Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento. A cura di B. Cagli – Roma, 1985. P. 35-57.
168. Loutsker, P., Soussidko, I. Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur / P. Loutsker, I. Soussidko // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg. Mainz: Carus-Verlag, 2006. S. 193-207.
169. Maione, P. Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707-1750) / P. Maione // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert (hrsg. von F. Cotticelli und P. Maione), in 2 Bdn. – Bd. 1 – Kassel, Basel : Bärenreiter, 2010. S. 153-224.
170. Mangini, N. I teatri veneziani al tempo della collaborazione di Caluppi con Goldoni / N. Mangini // Galuppiana 1985: studi e ricerche: atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985). Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1986. P. 133-142.
171. Markstrom, K.S. The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano / K.S. Markstrom - Hillsdale (NY): Pendragon Press, 2007. – 394 p.
172. Martin, Ch. Vincente Martin y Solers Oper “Una cosa rara”. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert / Ch. Martin // Musikalische Publikationen, Bd. 15. Hrsg. von H. Schneider – Hildesheim, Zürich, NY ; Georg Olms Verlag, 2001.
173. Melani, J. Il potestà di Colognole (libr. by G.A. Moniglia) / J. Melani // Yale University Collegium Musicum 14 - Yale University, 2005.- 241 p.
174. Metastasio, P. Tutte le opere. Ed. B.Brunelli / P. Metastasio - Verona: A. Mondadori, 1951. V. 1-5.
175. Millner, F.L. The Operas of J.A.Hasse / F.L. Millner // Studies in musicology 2. Ann Arbor, 1979.
176. Mioli, P. Cantar Goldoni. Poeta per musica al centro della librettistica settecentesca / P. Mioli // Nuova informazione bibliografica, IV. 4 (ottobre-dicembre) 2007. P. 679-704.
177. Moniglia, G.A. Poesie drammatiche, in 3 vol. Ed. 2do / G.A. Moniglia - Firenze : Vangelisti, 1698.
178. Murata, M., Theater à espagnole and the Italian Libretto / M. Murata // Revista de Musicología, Vol. 16, No. 1, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales de Mediterráneo a sus Ramificaciones: Vol. 1 (1993). P. 318-334.
179. Musica in scene: storie della spettacolo musicale. Dir. da A. Basso. Vol. 2. Torino: UTET, 1996. – 694 p.

180. Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert (hrsg. von F. Cotticelli und P. Maione), in 2 Bdn. – Kassel, Basel : Bärenreiter, 2010.
181. Napoli Signorelli, P. Vicende della cultura nell Due Sicilie / P. Napoli Signorelli - [Napoli, 1784-86.]
182. Niccolò Piccinni musicista europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi. Bari, 28-30 Settembre 2000. Bari: Mario Adda Ed., 2004. – 364 p.
183. Nietan, H. Die Buffoszenen der spätvenezianischen Oper 1680—1710: Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper / H. Nietan - Halle-Wiotttemberg, 1924. – 121 S.
184. Osthoff, W. Die Opera buffa / W. Osthoff // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, 1. Folge, Bern—München 1973. S. 678-743.
185. Paymer, M.E. Giovanni Battista Pergolesi 1710—1736. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia / M.E. Paymer - NY : Pendragon Press, 1977. – 99 p.
186. Pergolesi, G.B. Opera omnia in 29 voll. A cura di F. Caffarelli / G.B. Pergolesi - Roma : Gli Amici della Musica da Camera, 1939-1972.
187. Pergolesi Studies. The Proceedings of the International Symposium Jesi 1983. Ed. by F. Degrada. Florence, 1986. – 223 p.
188. Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Hrsg. von C. Dahlhaus. 6 Bände - München-Zürich: Piper, 1986-1997.
189. Pirrotta, N. Commedia dell'arte and opera / N. Pirrotta // Musical Quarterly 41, 1955. - P. 305-324.
190. Pirrotta, N. Don Giovanni in musica, dall' *Empio punito* a Mozart / N. Pirrotta - Venezia: Marsilio editori, 1991. – 198 p.
191. Profeti, M.G. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano: Materiali, variazioni, invenzioni. Vol. I / M.G. Profeti - Firenze: Alinea, 1996. - 168 p.
192. Radiciotti, G. Giovanni Battista Pergolesi. Leben und Werk / G. Radiciotti - Zurich—Stuttgart, 1954.
193. Ratner, L.G. Classic Music. Expression, Form and Style / L.G. Ratner - NY., L. : Schirmer Books, 1980. – 495 p.
194. Ridder, L. de Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert / L. de Ridder - Köln, diss., 1970. – 259 S.
195. Rice, J.A. Antonio Salieri and Viennese Opera / J.A. Rice - Chicago Univ. Press, 1998. – 648 p.
196. Rice, J.A. Pergolesi's *Ricimero* reconsidered. In: Pergolesi Studies / J.A. Rice // Studi Pergolesiani, I. - Pendragon Press, Stuyvesant-NY, 1986. P. 80-88.
197. Ringger, K. Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire / K. Ringger // Zwischen Opera buffa und melodramma : italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von J. Maedler und J. Stenzl / Perspektiven der Opernforschung, Bd. 1 – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, NY, Paris, Wien : Peter Lang, 1994. – S. 7-26.
198. Robinson, M.F. Naples and Neapolitan Opera / M.F. Robinson - L. : Oxford Univ. Press, 1972. – 281 p.
199. Rosand, E. Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of Genre / E. Rosand - Berkley, Los Angeles & Oxford, 1991. – 684 p.
200. Rosselli, J. Singers of Italian Opera. The history of a profession / J. Rosselli - Cambridge Univ. Press, 1992. – 272 p.
201. Rossi, N., Fauntleroy, T. Domenico Cimarosa : his life and his operas / N. Rossi, T. Fauntleroy – Westpoint, CT : Greenwood Press, 1999. – 225 p.
202. Ruhnke, M. Scena buffa und Intermezzo bei Fr. Gasparini / M. Ruhnke // Festschrift Heinz Becker. Laaber, 1982. – S. 58-66.
203. Russo, F. P. L' "altra" Cecchina. Appunti sulla recitazione napoletana de La buona figliuola di Niccolò Piccinni / F.P. Russo // Niccolò Piccinni musicista europeo. Atti

- del Convegno internazionale di Studi. Bari, 28-30 Settembre 2000. Bari: Mario Adda Ed., 2004. P. 27-28.
204. Sartori, C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol./ C. Sartori - Cuneo, 1990-1994.
 205. Scarlatti, A. Gli equivoci nel sembiante. Ed. by F.A. D'Accone / A. Scarlatti // *The Operas of Alessandro Scarlatti*, vol 7 / Harvard Publications in Music 12 – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1982. – 178 p.
 206. Scherillo, M. L'opera buffa napoletana durante il settecento: storia letteraria / M. Scherillo - Naples, 1883, 2/1917.
 207. Selfridge-Field, E. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760* / E.A. Selfridge-Field - Stanford (Cal.) : Stanford Univ. Press, 2007. – 778 p.
 208. Sonneck, O.G. Il giocatore / O.G. Sonneck // *The Musical Antiquary*. Bd. 4 (1912(13)). P. 160-174.
 209. Sonnek, O.G. Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" and Favart's "Nitetta à la cour". A Contribution to the History of Pasticcio / O.G. Sonneck // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 12. Jahrg., H. 4 (Jul. – Sept., 1911). S. 525-564.
 210. Staffieri, G. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)* / G. Staffieri - Roma: Carocci editore, 2014. – 447 p.
 211. Stenzl, J. "Una povra ragazza". Carlo Goldonis *La buona figliuola* in Niccolò Piccinini's *Vertonung* / J. Stenzl // *Zwischen Opera buffa und melodramma : italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von J. Maedler und J. Stenzl / *Perspektiven der Opernforschung*, Bd. 1 – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, NY, Paris, Wien : Peter Lang, 1994. – S. 81-98.
 212. *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, voll. IV-VI. Torino: E.D.T., 1987-1988.
 213. Strohm, R. *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* / R. Strohm - Wilhelmshaven, Hamburg, Locarno, Amsterdam : Heinrichshofen's Verlag, 1979. – 398 S.
 214. Strohm, R. *Italian Operisti North of the Alps: c.1700 — c.1750* / R. Strohm // *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Speculum Musicae*, 8. Brepols, Turnhout, 2001. P. 1-59.
 215. Strohm, R. *Italienische Opernarien des fruhen Settecento (1720—1730)*, 2 Bde./ R. Strohm // *Analecta Musicologica*. Bd. 16, 1976. – 261 S.
 216. Strohm, R. *The Operas of Antonio Vivaldi* / R. Strohm // *Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani* 13. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 2008. – 790 S.
 217. Swenson, E.E. *Prima la musica e poi le parole. An Eighteenth-Century Satire* / E.E. Swenson // *Analecta Musicologica*. Bd. 9. Laaber, 1970. S. 112-129.
 218. Talbot, M. Preface / M. Talbot // *Albinoni T. Pimpinone. Intemezzi comici musicali*. Madison, 1983. – iii-xvi.
 219. Tosi P.F. *Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers. L., 1743* / Geneve: Minkoff Reprint, 1978.
 220. Troy, Ch. *The Comic Intermezzo: a Study in the History of Eighteenth-Century Opera* / Ch. Troy - Ann Arbor, 1979. – 242 p.
 221. Vacalerio, G.G. *L'Arcadia in Brenta ovvero La melanconia sbandita*. Ed. novissima / G.G. Vacalerio - Venezia, Andrea Santini e Figlio, 1823.
 222. Villifranchi, G.C. *Trespolo tutore. Commedia ridotta per dramma* / G.C. Villifranchi - In Bologna: per li Manolessi, 1679.
 223. Villinger, Ch. "Mi vuoi tu cobbelar". *Die Opere buffe von G. Paisiello : Analysen und Interpretationen* / Ch. Villinger // *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 40, hrsg. von Ch.-H. Mahling – Tutzig : Hans Schneider, 2000. – 444 S.
 224. Walker, F. *Orazio: The history of pasticcio* / F. Walker // *MQ* 38, 1952. № 3. P. 369-383.
 225. Weiss, P. *L'opera italiana nel'700* / P. Weiss - Roma: Astrolabio, 2013. 298 p.

226. Weiss, P. Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi / P. Weiss // *Musical Quarterly*, vol. 70, No. 2 (spring 1984). P. 195-217.
227. Wiel, T. I teatri musicali di Venezia nel Settecento / T. Wiel - Venezia, 1897, Peters-repr., 1979.
228. Wiesend, R. Excurs zur Geschichte der Rollenbezeichnungen / R. Wiesend // *Mozart Studien* Bd. 6, hrsgb. v. M.H.Schmid. Tutzing, 1996. S. 91-93.
229. Wolff, H.Chr. Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts / H.Ch. Wolff - Berlin, 1937. – 235 S.
230. Zwischen Opera buffa und melodramma : italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von J. Maedler und J. Stenzl / *Perspektiven der Opernforschung*, Bd. 1 – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, NY, Paris, Wien : Peter Lang, 1994. – 248 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Иллюстрации

ГЛАВА 1.

Рисунок 1.

Я. Мелани. "Танча". Ария Танчи (I, 9)

Tancia

Bassi

S'io mi-ro il vol-to del mio bel Ca-pi - no par-mi ve-der il Ciel d'A-mor in ter - ra, par-mi ve-der il Ciel d'A-mor in ter - ra.

Рисунок 2.

Я. Мелани. "Танча". Ария Брусколо (I, 14)

Bruscolo

Bassi

L'uom che per ne-ces - si - tà di cam - par to - glie al com - pa - gno l'e - le-mo - si - na si fa, l'e - le-mo - si - na si fa.

Рисунок 3.

Я. Мелани. "Танча". Ария Леандра (I, 15)

Leandro

Bassi

[a] Gran tor - men-to è po-ver - tà. [b] D'a - va-ra bel - lez - za s'un cor men-di-co un [c] dì schia - vo di - vie-ne, se l'o-ro non spez-za le du-re ca - te-ne, non spe - ri mai go - der - la - li - ber.

22 [d]

-tà. Gran tor - men - io è po - ver - tà.

Рисунок 4.
Я. Мелани. "Танча". Ария Изабеллы (I, 20)

Isabella

Se mi fug - ge il mio ben, se mi fug - ge il mio ben, — da me — fug -

Bassi

-gi - te.

Lun - gi la vo - stra — sfe - ra di spe - me lu - sin - ghie - ri che vo - le - te, che, che vo - le - te —

— pen - sie - ri?

Рисунок 5.
Я. Мелани. "Джирелло". Ария Доральбы (I, 5)

V-ni

Doralba

Bassi

Musta-fa, do-ve se - i? do-ve se - i, do-ve sog - gior-na il Sol de gl'occhi mie - i?

Рисунок 6.
Я. Мелани. "Джирелло". Дуэт Джирелло и Мустафы (I, 11)

V-ni

Mustafa

Girello

Bassi

for - tu - na - to più di me

O Gi - rel - lo in po - ver - tà, sfor - tu - nel mon - do non è, non è, non fu, non sa - na - to più di me

- rà, for - tu - na - to più di me.

Рисунок 7.
Я. Мелани. "Джирелло". Ария Мага (I, 15)

V-ni

Mago

Bassi

Mo - stri ter - ri - bi - li, mo - stri ter - ri - bi - li, fu - rie d'A -

7

- ver - no, spir - ti in - vi - si - bi - li

Рисунок 8.
Я. Мелани. "Джирелло". Ария Одоардо (III, 8)

V-ni

Re

Bassi

Cie-lo, fa-to, Nu-mi e Stel-le che ru-bel-le a' mie-i dan - ni il

7

7 var - co a-pri-te, deh - fi - ni - te d'a-gi - tar un cor lan - guen - te, deh fi - ni - te d'a - gi - tar

Рисунок 9.
Я. Мелани. "Джирелло". Ламенто Мустафы (II, 13)

V-ni

Mustafa

Bassi

Chie-do. Nu-mi a voi, a voi pie - tà! S'or be - ni-gno ed

11

11 or se - ve-ro ti - ra - neg-gia il mio pen - sie - ro

Рисунок 10.
А. Страделла. "Опекун Тресполо". Ария Нино (I, 2)

Nino

Cru-da sor - te, i - ni - quo A - mo - re, — cru-da sor - te, i - ni - quo A - mo - re, — che fec' io,

Bassi

che fec' io, che fe - ce — quel - lo? Ond' a Lui tolt' il cer - vel - lo, — ond' a Lui tolt' il cer -

vel - lo, — et a me ra - pi - to ha il cuo - re, et a me, et a me ra - pi - to ha il — cuo - re. Cru-da sor - te, i -

ni - quo A - mo - re, — cru-da sor - te, i - ni - quo A - mo - re, i - ni - quo, i - ni - quo, i - ni - quo A - mo - re. —

Рисунок 11.
А. Страделла. "Опекун Тресполо". Ария Артемизии (II, 7)

Artemisia

Di-spe - ra - te — pur pie - tà, — di-spe - ra - te — pur pie - tà, — di-spe - ra - te — pur pie - tà

Рисунок 12.
А. Страделла. "Опекун Тресполо". Ария Артемизии (II, 10)

Artemisia

L'a - ma - re è des - ti - no, non è vo - lon - tà, l'a - ma - re è des - ti - no, — non è vo - lon - tà. Pe - rò si - gnor Ni - no, pe - rò si - gnor

Bassi

Ni - no non v'u - so pie - tà. S' il co - re in A - mo - re pie - ga - to non s'è. — pie - ga - to non s'è do - le - te - vi del fa - to, e non — di —

13
 me, e non-di — me perch'io vi mo - stri, perch'io vi mo - stri tan-ta cru-del-tà, tan-ta cru-del-tà, l'a-ma-re è des-ti-no, non
 19
 è vo-lon-tà, l'a-ma-re è — des-ti-no, — non è vo-lon-tà, l'a-ma-re è — des-ti-no, — non è, non è vo-lon-tà.

Рисунок 13.

А. Страделла. "Опекун Тресполо". Ария Тресполо (I, 8)

Trespolo
 O, De - spi-na, o De - spi-na tan-to bel-la, tan-to, tan-to, tan-to bel-la, ch'al tuo Tre-spo-lo tu-
 Bassi
 7
 -to-re con la spi-na del tuo a-mo-re vai bu-can - do — le — bu - del-la. — le — bu - del - la; spi-na va-ga, e gra-
 13
 -ziosa, spina dol-ce, — e gio-viate, spina vaga, e gra-zio-sa, spina dol-ce, — e gio-viate della qua-le saprei ben, — sa-prei ben — tro-
 18
 - var — la — ro - sa, del - la qua-le, del - la qua-le sa-prei ben tro - var, — tro-var — la — ro - sa.

Рисунок 14.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Клори (III, 6)

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 Cont.

Clori

Va - ghi ri - vi, va - ghi ri - vi, che l'on - de d'ar-gen-to

fa - te spec - chio del so - le che splen - de.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system features a vocal line for Clori and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Va - ghi ri - vi, va - ghi ri - vi, che l'on - de d'ar-gen-to'. The piano accompaniment consists of a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 'fa - te spec - chio del so - le che splen - de.' and the piano accompaniment.

Рисунок 15.
А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Клори (II, 5)

V-ni I

V-ni II

V-le

Cont.

Un a-man-te, un a - man - te che pian - ger non vuo - le dal suo se - no ban-

Detailed description: This block shows the instrumental and vocal parts of the aria. It includes staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Contralto (Cont.). The instrumental parts feature intricate, rhythmic patterns. The vocal part (Cont.) has the lyrics 'Un a-man-te, un a - man - te che pian - ger non vuo - le dal suo se - no ban-'. The score is in a key with three sharps and common time.

des - ca il ri - guar - do, ban - des - ca, ban - des - ca il ri - guar - do.

Рисунок 16.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Клори (II, 2)

On - de, fer - ro, flam - me e mor - te per te sempre incont - re -
rò, sem - pre, sem - pre, per te sem - pre incont - re - rò.

Рисунок 17.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Клори (I, 5)

V-ni I
V-ni II
V-le
Cont. Dor - mi, Clo - ri. Dor - mi, Clo - ri, dor -

mi, dor - - - mi, dormi, o Clo - ri.

Рисунок 18.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Клори (I, 2)

Porto in seno un certo cor, porto in seno un certo cor non fà che sospi -
rar, che sospi - rar, che sospi - rar. E perche vuol troppo

Рисунок 19.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Эурилло (I, 1)

Un guer-rier l'a - nima ardi - ta l'a - nima ardi - ta spin-ge in
se - no della mor - te, spin - ge in se - no della mor - te.

Рисунок 20.

А. Скарлатти. "Недорзумения из-за сходства". Ария Эурилло (I, 1)

Vie-ni, o bel-la,

Musical score for Figure 21, showing vocal and piano parts. The lyrics are:

vie - ni, o bel - la, che sen - za il suo co - re ques - to pet - to, più
 vi - ver non sa, non sa, non sa, più vi - ver non sa. E se

Рисунок 21.

А. Скарлатти. "Недоразумения из-за сходства". Схема тематических групп

Four musical staves illustrating thematic groups:

- 1) A single note on a staff.
- 2) A sequence of notes with a trill-like ornament.
- 3) A sequence of notes with a trill-like ornament.
- 4) A sequence of notes with a trill-like ornament.

Рисунок 22.

Б. Пасквини. "Идальма". Ария Ирены (II, 10)

Musical score for Figure 22, showing vocal and piano parts. The lyrics are:

Dol - ce spe - me lu - sin - ga il mio pet - to e all'
 al - ma agi - ta - ta di sor - te pla - ca - ta pro - met - te il fa - vor.

Рисунок 23.

Б. Пасквини. "Идальма". Ария Идальмы (II, 67)

Cru - del vorrai che
 mo - ra chi vi - ve sol per tè, se sde - gni chi t'a - do - ra se
 sde - gni chi t'a - do - ra chi può spe - rar mer - cè? Cru -

Рисунок 24.

Б. Пасквини. "Идальма". Ария Линдора (III, 13)

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 Cont.
 Se di rose, e di vio - le se di rose, e di vio -
 le mire - rò — smaltarsi il piano, io di - rò, non è lontano non è lontano aspu

Musical score for Figure 25, showing vocal and piano parts. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: *tar il mio bel So - le.*

Рисунок 25.

Б. Пасквини. "Идальма". Ария Линдора (III, 1)

Musical score for Figure 26, showing vocal and piano parts. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: *Voglio amar, voglio amar, voglio amar ma per go - de re ne mi glorio esser co-stan te,*

Рисунок 26.

Б. Пасквини. "Идальма". Ария Ирены (III, 11)

Musical score for Figure 27, showing vocal and piano parts. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: *Si, si morire vuoi Si, si, si, si morire vuoi non implo - ro pie - ta pe - na che può sof - fir - io soffri - rò, io soffri - rò, io soffri - rò, io sof - fri - rò, chi sà forse, chi sà, che all'inno - cenza mia il sangue del mio sen lu - ce non di - a.*

Рисунок 27.

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Эуринды (I, 2)

V-ni I
 V-ni II
 Cont.

Un cor ch'è li - be-ro da lac-ci a - spris - si-mi del cru - do Amor,
da lac-ci a - spris - si-mi del cru - do Amor,

Рисунок 28.

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Эуринды (I, 4)

Eurinda
 Bassi

Su, su, su, su, su, su, su, su, pen-sie-ri al-la di -
-fe-sa, su, pen-sie-ri al-la di - fe - sa, al-la di-fe - sa, al-la di-fe - sa.

Deh fug-gi-te, fug-gi-te i cru-di stra - - - li di Cu-pi-do—

Рисунок 29

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Эуринды (II, 3)

Nu-me A-mor, nume Amor fammi gio-ir,

se pia-gas-ti in seno il cor — fa contento il mio de-sir —

Рисунок 30

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Эуринды (III, 1)

Af-flit-ta, tra-fit-ta, af-flit-ta, tra-fit-ta quest' al-ma nel pet-to, quest' al-

- ma nel pet-to, so-spi-ra, sospi-ra, de-li-ra, so-spi-ra, so-

-spi-ra, de-li - ra; dub - bio-sol'af-fet to tor-men-to gli da, tor-

-men-to, tor - men - to - gli da, dub-bio-so l'af-fet-to tormen-to, tor - men - - - to gli

da, tor-men - - - to, tor - men - - - to gli da. A-

-mor, A-mor, che sa-rà, che, che sa-rà, — che, che sa-rà, — che, che sa-rà? —

Рисунок 31
А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Эуринды (III, 4)

V-ni
Eurinda
Bassi

Fu-rie ter-ri - bi-li, fu-rie ter - ri - bi-li, in-cru-de - li - te-vi,

in-cru-de - li - te-vi, lar-ve mor - ti - fe-ri per tor-men-tar - mi ve - ni - te sù

Рисунок 32

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Фьорино (II, 8)

Non s'in-tri - ghi con A - mo - re chi non vuol pe-ne e tor-men -
 ti, non s'in-tri - ghi con A - mo - re chi non vuol pe-ne e tor -
 men - ti, io ch'ho li - be-ro il mio co - re, io ch'ho li - be-ro il mio
 co - re provo ogn'hor ve-ri con-ten - ti, ve - ri, ve - ri conten - ti,

Рисунок 33

А. Страделла. "Мавр из-за любви". Ария Линдоры (I, 6)

Lindora Vago lume è in lor sem-bian-te; di quel nero io poi non cu-ro, no, di quel
 Bassi

ne - ro, — di quel ne-ro io poi non — cu - ro, la pit - tu - - - ra, — la pit-tu - ra

in chiaro-scu-ro — pur di-let-ta — d'un a-man - - - - te, — d'un a-man -

-te, la pit - tu - ra — in chia - ro - scu - ro pur di - let-ta — d'un a - man - - - -

- - - - te, — pur di-let-ta d'un a - man - te.

ГЛАВА 2.

Рисунок 34

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Дуэт Пимпиноне и Веспетты (I)

Vesp. — — — — —

Pimp. Vada Ella a-van-ti, va - da Ella avan - ti.

Vieni, an-diam, vie-ni, vie - ni, andiam. Ve-spet - ta, Ve-spet - ta.

Cont. — — — — —

Рисунок 35

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Дуэт Пимпиноне и Веспетты (I)

Vesp.
In sen mi bril - la l'a - ni - ma, mi brilla, mi bril - la in sen.

Pimp.
Nel pet - to il cor mi giu - bi - la, mi giu - bila il cor nel pet - to, nel pet - to il cor.

Cont.

Рисунок 36

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Дуэт Пимпиноне и Веспетты (I)

Pimp.
Mi sen - to tutto in glo

Vesp.
ria. (Af - fè mi vien da ri dere.)

Cont.

Рисунок 37

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Дуэт Пимпиноне и Веспетты (III)

Vesp.
Se mai più, se mai più. Che! Che di - ci, che

Pimp.
(Sia ma - le - det - to, sia male - detto, ma - le - det - to...)

Cont.

di - ci? Se mai più noi la ved - re - mo. Rompe - remo il matri - mo - nio.

Niente, niente. (Ma - le - detto quando ma - i m'in - tri - cai

Рисунок 38

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Ария Пимпиноне (II)

Cont.

So quel che si di - ce, e quel che si fa: "Su - strissi - ma, Su - strissi - ma, co - me si sta?" "Be - ne, bene." E poi su - bi - to: "Quel mio ma - ri - to

Рисунок 39

Т. Альбиниони. "Пимпиноне". Ария Пимпиноне (III)

Cont. *Che sei di Pim-pi-non la Pim-pi-ni-na, Pimpi-ni-na*

Рисунок 40a

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Дуэт Серпиллы и Бакокко (II)

V-ni *Sostenuto*

V-le *Col Basso*

Bassi *Quest' è quell'uo-mo*

si ga-lant-uo-mo, si ga-lant-uo-mo di cuor, di visce-re dol-ce co-si?

Рисунок 40б

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Дуэт Серпиллы и Бакокко (II)

V-ni *Largo*

Serp. *Bacoc.*

Bassi *Dov'è l'a-mo-re la ca-ri-tà? Dov'è l'o-no-re la fe-del-tà?*

Рисунок 40в

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Дуэт Серпиллы и Бакокко (II)

Allegro

V-ni

Bassi

Ba - coc - co, coc - co mi - o son fat - ta, fat - ta anch' i - o, son fat - ta anch'

io, anch'io, anch' io, anch' io, anch' i - o di car - ne fra - gi - le — co - me sei tu.

Рисунок 41

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Дуэт Серпиллы и Бакокко (II)

Serp.

Bacoc.

tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu,

in fe - de, fe - de mi - a no, no, non cre - de - ri - a

tu, tu, tu, co - me sei tu, Ba - coc - co, coc - co mi - o

a don - na ip - po - crita mai più, mai più, mai più, più, più, più,

Рисунок 42

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Ария Бакокко (I)

Bassi

De - stin — ma - ni - gol - do

Рисунок 43а

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Ария Серпиллы (III)

Largo

V-ni

V-le

Cont.

Рисунок 43б

Дж. Орландини. "Серпилла и Бакокко". Ария Серпиллы (III)

A questa pel-legri-na fa-te la ca-ri-tà, ca-ri-tà, ca-ri-tà, fa-te la ca-ri-tà,

Рисунок 44

Д. Сарро. "Импресарио с Канарских островов". Дуэт Дорины и Ниббио (II)

V-ni

V-le

Eh signora: ma troppo s'a-

Ah signora, la sola speranza non mi serve, non giova per me.

Bassi

van-za. Si con - tenti per o-ra co-sì. Oh
 Ih, ma questa mi par scorte-si-a, tan-ta flemma soffrir non si può.

Рисунок 45

Д. Сарро. "Импресарио с Канарских островов". Ария Дорины (I)

tr (Ниббио) (Ниббио)
 Amor pre-pa-ra (o cara!) le mie ca - te - ne, (o bene!) ch'io voglio perdere la li-ber-tà—
 Cont.
 , ch'io vo - glo per - de - re la li - ber-tà.

Рисунок 46а

Д. Сарро. "Импресарио с Канарских островов". Ария Дорины (I)

Reci-tar, re-citar è una mi-seria parte buf-fa e par-te se-ria. Là s'in-queta un ci-cis - be - o
 per un quanto o per ne-o; qua di-spiace a un deli - ca - to il ve - sti-to mal ta - glia-to;

Рисунок 46б

Д. Сарро. "Импресарио с Канарских островов". Ария Дорины (I)

V-ni
 Cont.
 Gli ri-spon-de e di-ce be-ne: Signor mio non v'è ri - pa - ro. Io qui

spen - do il mio da - na - ro, vo - glio dir quel che mi par.

Рисунок 47

Д. Сарро. "Импресарио с Канарских островов". Ария Ниббио (I)

Andante

V-ni *unis.*

V-le *Col basso*

Bassi

La far-fal - la che al - lo scu - ro va ron - zan - do in - tor - no al mu - ro sai che

di - ce a chi l'in - tende? Chi una fiaccola m'accen - de, chi mi scot - - - ta per pie -

f *colla parte*

tà? La far-fal - la che al - lo scu-ro

Рисунок 48

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Ария Ванезио (I)

V-ni

V-le

Bassi

p

f

tr

tr

p

f

Un Marte furi-bondo, furibondo, furi-bondo, sa-rò nel far du-el-lo, nel far du-

ello, ah, ah! Ma tutta leggiera, un a-mo-ri-no bello,

tr

Рисунок 49а, б

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Ария Ванезио (I)

Ac-canto al mio bel fo-co sen-to che a poco, po-co

fò, accanto al mio bel foco, a poco,

Рисунок 50а

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Ария Ларинды (III)

Ca-va pur la spa-da fuo-ra, fà ch'io mora, ecco il pet-to, ecco il pet-to ed ec-co il cor.

Рисунок 50б

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Ария Ларинды (III)

V-ni

Bassi

fa ch'io mora, ecco il petto, ecco il cor, fa ch'io mora, fa ch'io mora, cava pur, cava pur la spada fuora

Рисунок 50в

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Ария Ларинды (III)

V-ni

Bassi

M'interromp... ogni pa-ro... la singhiozz... garga-roz...

Рисунок 51

И.А. Хассе. "Буржуа-дворянин". Дуэт Ларинды и Ванезио (III)

V-ni

V-le

Bassi

ado-rato mio te - so - ro, ado-rato mio te - so - ro.

ado-rabi-le vi - si - no, ado-rabi-le vi - si - no. Quasi, qua -

Quasi, qua - si del pia-cer, qua - si mi mo - ro,

Рисунок 52а

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Дуэт Шинтиллы и Табарано (I)

V-le e Bassi *Vor-re-i... o Dio... ma ve-do ch'è troppo, troppo, trop-po, ch'è troppo, troppo, trop-po quel che chie -*

V-ni *do. Vor-rei quel bel ru - bi - no. Si,*

No, non impor-ta: top - po. Top - po. Questo ru-bi-no,

Рисунок 52б

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Дуэт Шинтиллы и Табарано (I)

V-ni *Allegro*

Bassi *Ca - ro! sei troppo,*

Ca - ra! sei troppo, trop-po, trop-po, trop-po ca - ra.

trop - po, trop-po, trop-po a - va - ro. La co - sa non mi va, no, no

La co - sa non mi va, no, no

Рисунок 53а

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Дуэт Шинтиллы и Табарано (II)

V-ni

[Adagio] [Allegro] [Adagio] [Allegro] [Adagio] [Allegro]

Tu sei bel-lo. Tu sei ca-ro. Se - i si - gno-re.

Son brutto, oh! A - varo, oh! Son sciocco, oh!

Bassi

[Adagio] [Allegro]

Ah, che pe - na, ah!

(Comin - cio a lan - guir; co - min - cio a lan - guir).

Рисунок 53б

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Дуэт Дуэт Шинтиллы и Табарано (II)

Bassi

Son vil - la - no, vil - la - no, va vi - a, va vi - a.

Рисунок 54

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Ария Шинтиллы (II)

V-ni

Allegro Moderato

Strappami il core, o barbaro, be-viti il sangue mi - o, be-viti il sangue mi - o: ma con Lucindo, o Di-o, o

Bassi

Di-o, non tanta crudel - tà, con Lucindo, o Dio, non tanta cru - del - tà, non tanta cru - del - tà...

Рисунок 55

И.А. Хассе. "Дон Табарано". Ария Табарано (II)

V-ni

Allegro

Star al-le-gra, bra-va, bra-va, Taba-ra-na fa-cir sclava e ti a - vir la li - ber - tà, la liber - tà, la li-ber-

Bassi

tà, la liber - tà, la li-ber-

Scintilla Tabarano

tr

tr

ià. Lara, la-ra, la-ra-la, la-ra, la-ra-la. Vuoi star fresca, vuoi star fresca in ve-ri-tà, brava, brava.

Рисунок 56

Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Ария Уберто (I)

Allegro

V-ni

Bassi

Sempre in contra-sti con te si sta, con te si sta, e qua e là, e su e giù, e si e no;

Corni

f *p*

or questo ba - sti, ba - sti, ba - sti; fi - nir si può, fi - nir si

f *p*

f *p*

può, fi - nir si può. Ma che ti pare? ah! ma che ti pare? ah! Ho io a cre-pa - re? Signor mio, no.

Рисунок 57a

Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Ария Уберто (II)

Tempo giusto

Son im-bro-glia - to io già, son im-bro-glia - to io già, son im-bro-glia - to io già,

Рисунок 576
Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Ария Уберто (II)

Allegro

V-ni

Bassi

Sent'un che poi mi di-ce, mi di-ce, mi di-ce: U-ber-to, pen-sa a te, pen-sa a te.

Рисунок 58а
Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Дуэт Серпины и Уберто (II)

Allegretto

V-ni

Bassi

Рисунок 58б
Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Дуэт Серпины и Уберто (II)

V-ni

Bassi

Colla parte

Серп.

Ma perché? ma perché? non son grazi-osa, non son bel-la e spi-ri-to-sa?

Рисунок 58в
Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Дуэт Серпины и Уберто (II)

Che ma-e-stà, che ma-e-stà!

Рисунок 58г

Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Дуэт Серпины и Уберто (II)



(Ah! co-stei mi va ten-tan-do, quan-to va che me la fa, che me la fa).

Рисунок 58д

Дж.Б. Перголези. "Служанка-госпожа". Дуэт Серпины и Уберто (II)



(Quanto va, quanto va, quanto va che me la fa, la-ral-là, la-ral-là, la-ral-là, la-ral-là).

Рисунок 59

Дж.Б. Перголези. "Ливьетта и Траколло". Аккомпанированный речитатив Траколло (I)



Vi-ni
Mi-sero, a chi mi vo-glerò, sì, a vo-i, a voi tu-mi d'Aver-no
Bassi
Pro-serpine, Plu-to-ne, i-dre, cerbe-ri, sfin-gi

Рисунок 60

Дж.Б. Перголези. "Ливьетта и Траколло". Ария Траколло (I)



Larghetto
Vi-ni
Con voce
Bassi
A una po-ve-ra Pol-laca, a Baldracca, bo-na gente

Рисунок 61а

Дж.Б. Перголези. "Ливьетта и Траколло". Ария Траколло (II)



Vi-ni
Sostenuto
Basso
Ecco il po-ve-ro Tra-col-lo già vi-cino a tracol-lar, già mi ve-do il laccio al collo, già mi

sen - to sof - fo - ga - a - a - a - ar; questo è l'ul - ti - mo singhiozzo... giunta è l'alma al garga - rozzo

Рисунок 616

Дж.Б. Перголези. "Ливьетта и Траколло". Ария Траколло (II)

V-ni
Bassi

e da capo sino a piedi raf - freddar, raf - freddar, tre - mar mi fa, tremar mi fa.

Рисунок 62

Дж.Б. Перголези. "Ливьетта и Траколло". Ария Траколло (II)

Andante

V-ni
Bassi

sotto voce

Caro per-donami placa... lo sdegno, la destra tringi-mi di pa-ce in segno... ti lascio, ad-di-o, Tracollo mi - o, Tracollo mi - o, di Livi - et - ta non... ti... scor... dar...

Рисунок 63

Р. да Капуа. "Цыганка". Ария Кальканте (I)

Allegro

V-ni

Colla parte

f

unis.

V-lc e Bassi

Ho ra-gio - ne si si-gno - re, si si-gno - re il pa-

dro - ne non son i - o, eh! non son i - o

Рисунок 64

Р. да Капуа. "Цыганка". Аккомпанированный речитатив Низы (II)

V-ni

Bassi

O voi posenti nu-mi del tenebroso barratro profundo

Рисунок 65

Р. да Капуа. "Цыганка". Ария Кальканте (II)

Presto assai

V-ni

p f

Bassi

Per - fi - di, che vo - le - te? Ohime che gente è quel - la, ohi

me che gente è quella, oh Dio mi man - ca il fia-to, mi vien la tre - ma - rel - la

Рисунок 66

Р. да Капуа. "Цыганка". Ария Низы (I)

Si ca-roben sa - re - te l'i-do-lo mio di - let - to, l'i-dolo mio di - let - to per voi già
sen - to in pet - to, sen - to in pet-to il co - re a pal - pi-tar, a pal - pi-tar

ГЛАВА 3.

Рисунок 67

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ария (ламенто) Карло (I, 13)

V-ni *Colla parte*

V-le

Si ll'ar-me de-spe-ra-te fosse-ro tormen - ta-te co chesta pe-na mi-a lo nfierno mò sar-
ri-a chiu pe-o de chel - lo ch'è, lo nfierno mò sar-ria mò sar-ri - a chiu peo de chel - lo ch'è

Рисунок 68

Л. Винчи. "Девушки на галере". Трио-ламенто Карло, Чоммы и Беллуччи (II, 16)

V-ni

V-le *Col Basso*

Carlo
Am - mo - re! che buò da chisto

Cioccar.
De - sti - no! le - vame da st'af-fan - no,

Belluc.
For - tu - na! dimmi che te facc' i - o? nò,

Bassi

co - re? quan - no, quan - no la vuò scom - pi.

le - vame da st'af-fan - no, quan - no, quan - no la vuò scom - pi.

nò, dim-mi che te facc' i - o? quan - no la vuò scom - pi.

Bassi

Рисунок 69

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ария Менеки (II, 6)

V-ni *sempre stacc.*

V-le *p*

Ne - gre chel - le che stan - no sog - get - te a mi - lor - de, stu - diente e pa -

Bassi *Colla parte*

giet - te! Vuo' cor - ri - ve, vuo' nganne a de - rit - to? che - sto schit-to nne pon-no spe -
rà, mi - lor - de, stu - diente e pa - gliet - te nganne a de - rit - to nne pon-no spe - rà.

Рисунок 70

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ария Чоммы (I, 14)

V-ni
p *tr* *f*
Da me che buo'se sa, se sa: si propejo 'no pez-zen - te de chille mpiertenien - te te
Bassi
Violincello

[p] *tr* *tr*
unis.
di-co ch'agge pa - ce, e tu cchiù ncuoc - ce, ncuoc - ce, ncuoc - ce, e tu cchiù ncuoc - ce.

Рисунок 71а

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ариозо Беллуччи (I, 11)

Cont.
T'ag-gio mmi - deja bel - lo au - ciel - lo! Tu te spas - se nfra ste frun - ne, can - te

vuo *le*

Рисунок 716

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ариозо Менеки (I, 15)

O-ra vi-de, che tal - uor - no crep - pa crep - pa creppa schiatta ca sto juor-no de pegliar - te Peppa-riel - lo nò lo vi - de, nò

Рисунок 72

Л. Винчи. "Девушки на галере". Ария Менеки (I, 8)

L'ommo è commo a' nò piez - zo, nò piez - zo de pa-ne quann'è fris-co te dace appe-ti - to

Рисунок 73

Л. Винчи. "Девушки на галере". Канцона Чикарьелло (I, 1)

Vor-ri - a de-venta-re sore - cillo,
pe mette-re pa-ur' a la Sia Annella, la Sia An-nel-la; le vorria dà 'no

muorzo a lo pe-dillo _____, e straccià lapo-dea de la gon-nella _____.

Рисунок 74

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Канцона Ваннеллы (II, 7)

Larghetto

V-ni

Bassi

Chi dis - se, ca' la fem-mena sà cchiù de far - fa-riel - lo, dis-se la ve - ri-

Allegro

unis.

tà, dis-se la ve - ri-tà! Ne'è stà quaccu - na pò che à mel-lo vuo - le be-ne

Рисунок 75

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Ария Дона Пьетро (I, 2)

V-ni

Bassi

Pu-pil - let-te fiam-met-te d'a - mo - re per voi il core struggen-do si va
(la ral - la - balla)

dolce *f*

Pu-pil - let-te fiam-met-te d'a - mo - re per voi il co-re struggen-do si va, struggendo si va

Рисунок 76а

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Ария Нены (I, 10)

Andante spiritoso

a *b* *c*

E' strano il mi - o tor - men - to e vano il mi - o mar - ti - re. No che nol puoi sof - frire
po - vero aman - te cor, po - vero amante cor. Il mi - o tormento, il mi - o mar - ti - re è strano è vanno!

Рисунок 76б

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Ария Нены (I, 10)

sotto voce *Con bassi*

No che nol puoi sof - fri - re po - vero amante co - re, po - vero amante co - re, sof - fri - re nol
puo - i, nol puo - i sof - fri - re po - vero aman - te cor. Po - ve - ro aman - te cor.

dolce assai *f* *unis.*
dolce assai *f assai* *V-le: tr*

dolce assai *f assai*

Рисунок 77

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Ария Асканио (I, 13)

Andante

O - gne pe - na cchiù spiet - ta - ta, cchiù spiet - ta - ta pa - tar -

ri - a st'ar-ma affrit - ta e à ne - gro-ca - ta si pò a - ver-se quà spe-ranza de po - ter-se conso -
 là , de po-ter-se con-so - là , de po-ter-se con-so - là.

Рисунок 78

Дж.Б. Перголези. "Влюбленный брат". Ария Карло (II, 17)

V-ni
Bassi
 Mi pal - pita il co - re non ho più in me cal-ma so - spet - to e ti - more mi af - fli - go - no
 l'alma oh Dio che sa - rà, che sa - rà, oh Dio che sa - rà, oh Dio che sa - rà.

Рисунок 79

Дж.Б. Перголези. "Фламинио". Ария Джустины (I, 19)

Amoroso
 Più crudel non mi di - ra - i, non mi di - ra - i, i - dol mio qua - lor vedra - i, qual per te accende e in -
 fiamma, accen - de e infiamma dol - ce fuo - co e va - go ar - dor , e vago ardor.

Рисунок 80

Дж.Б. Перголези. "Фламинио". Ария Фламинио (III, 8)

Amoroso

V-ni

V-le Bassi

Chi ha il cor fra le ca-te - ne di pene ognor si pasce, o - gnor si pa - sce, mentre un affanno nasce un altro cresce avanza; ei sof - fre, sof - fre e sua costan - za non mai si sa, si sa cangiar, si sa cangiar.

Рисунок 81

Дж.Б. Перголези. "Фламинио". Ария Полидоро (III, 2)

V-ni

Bassi

Queste fron-de e que - sti sas - si, e que - sti sas - si sem - bran

Con voce

unis.

sac-chi agli oc - chi las-si, sembran sac-chi agli oc - chi lassi, veggio sacchi in quantità, in quanti -

Con voce

tà, sacchi quà e sacchi là, e sacchi là, e sacchi quà, e sacchi quà, e sacchi là, e sacchi là, e sacchi quà!

Рисунок 82а

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Джокондо (I, 6)

A - gi - ta - to il mio cor si con-fon-de tro-va sco-gli dovunque s'ag-gi-ra e si perde qual nave fra l'on-de com - bat - tu-tanell' i - ra nell' i - ra del mar

, com - bat - tu - tanell' i-ra del mar, nell'ira del mar.

Рисунок 82б

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Джокондо (I, 6)

Colla parte

E se a - mi - ca non sor-ge u-na stel-la che di - scaccia la fie - ra pro - cel - la il mi - o ben non pos-so tro - var,

Рисунок 83

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Бетты (II, 7)

V-ni I *Colla parte*

V-ni II *unis.*

V-le

Bassi *E' sce-ma, è paz - za e mi - se-ra chi da pa - role e chiachiere chi da so-*

Colla parte

unis.

spi - ri e lagrime degli uomi-ni for-fan - ti com-mo-ve-re si fa. Bi-sogna tut - ti

Colla parte

unis.

quanti, far-li mo-rir schiat - ta-ti e non a-ver pie - tà, e non a-ver pie-tà,

Рисунок 85a

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Панкратио (I, 3)

Allegro assai uniss.

p *f* *p* *f* *p*

Io ho un ve - spa - io, ho un for-mi - ca - io da ca-po a piu'

Рисунок 856

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Панкратио (I, 3)

V-ni

f *p* *f* *p* *f* *p*

(-car), ohi - mè, ohi - mè, ohi - mè mi stan-no il

Bassi

f *p* *p*

co-re a pun-zec-chiar, mi stan-no il co-re a pun-zec-chiar, a punzeczchiar.

Рисунок 86

Г. Латилла. "Мнимая камеристка". Ария Дорины (I, 3)

V-ni

unis. *unis.*

Co - là sul pra - ti - cel - lo vi - ci - no al for - ti - cel - lo al - le - gro voi sta-

Bassi

re-te e a-vre-te il bel pia - cer, a-vre-te, a - vre-te, a-vre-te il bel pia - ce - re.

Рисунок 87

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Камиллы (I, 13)

Allegro

V-ni

V-le

Bassi

Si fa soa-ve d'a-mor la pena, d'amor la pena, se il de-sia-to oggetto amato

Рисунок 89

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Евгении (I, 6)

Con spirito

V-ni

V-le

Bassi

Mi vuol già mi-sera il ciel cru-de-le, il ciel cru-de-le las-sa non giova mi formar querelle, las-sa non giova mi formar querelle,

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Алессандро (III, 11)

Con spirito

V-ni

V-le

Bassi

p f p f p f p f p

Il ri - mo-so, ed il di - spet - to, ahi che scem-pio fan di me!

V-ni

V-le

Bassi

p f p f p f

Sen - to, oimè, oi - mè, chi 'l mio fallo mi rinfaccia, chi 'l mio fallo mi rin-fac - cia

Рисунок 91a

Piccolo Andantino

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Алессандро (I, 15)

V-ni

Bassi

a mezza voce poco f

Ma mia pace e l' mio consu- lo io ri- chedo ai miei pensie- ri, ri- chedo ai miei pensie- ri

Рисунок 91б

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Алессандро (I, 15)

V-ni

Bassi

f p

congiu - ra - ti son per me, congiu - ra

Musical score for Figure 92, showing vocal and piano parts. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The vocal line includes the lyrics: *ti son per me, son per me,*. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *poco f* and *tr*. A fermata is present over the first vocal phrase.

Рисунок 92

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Фацио Тонти (I, 12)

Musical score for Figure 93, showing vocal and orchestral parts. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The vocal line includes the lyrics: *Io non so, non so dove mi sto, dove mi sto. Il pensier và in sù, và in sù e giù, in sù e giù*. The orchestral parts include Violins (V-ni), Violas (V-le), and Basses (Bassi). Dynamics include *sotto voce*.

Рисунок 93

Л. Лео. "Любить - значит страдать". Ария Фацио Тонти (III, 8)

Musical score for Figure 94, showing vocal and orchestral parts. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked *Allegro*. The vocal line includes the lyrics: *Son appunto un pasto-rel - lo, un pa-sto - rel - lo dentro un orri-da boscaglia,*. The orchestral parts include Flute (Flauto), Horns (Corni (F)), Violins (V-ni), Violas (V-le), and Basses (Bassi). Dynamics include *p*.

la gramaglia e ombre ne - re, gl'orsi, i lupi e le pan-te - re, gl'orsi, i lupi e le pan-

te - re. Il timor, cio-è la pa-ura... cio-è la pa-ura... ah! pasto-rello, miserello

ГЛАВА 4.

Рисунок 94а

В. Чампи. "Бертольдо, Бертольдино и Какасенно". Ария Менгины (I, 9)

V-ni *p*

Mengina
Io so quel che co - stu - ma-no le don - ne in la - cit-tà. Due ci - ci - sbei le

Bassi

ser - vo - no un qua - l'al - tro - di là, un qua - l'al - tro - di là

Рисунок 94б

В. Чампи. "Бертольдо, Бертольдино и Какасенно". Ария Менгины (I, 9)

V-ni *p* *f* *p* *f* *p*

Mengina *f* *p* *f* *p*

Bassi *f* *p* *f* *p*

Ma tut - ti du - e li man - do - no voi m'in - ten - de - te già, voi

V-ni *p* *f* *p* *f* *p*

Mengina *f* *p* *f* *p*

Bassi *f* *p* *f* *p*

m'in - ten - de - te già, voi m'in - ten - de - te già, voi m'in - ten - de - te già, voi m'in - ten - de - te già, voi m'in - ten - de - te già

Рисунок 94в

В. Чампи. "Бертольдо, Бертольдино и Какасенно". Ария Менгины (I, 9)

V-ni *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Mengina *f* *p* *f* *p*

Bassi *f* *p* *f* *p*

La te - sta sem - pre in gi - ro, la te - sta sem - pre in gi - ro:

V-ni *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Mengina *f* *p* *f* *p*

Bassi *f* *p* *f* *p*

qua un vez - zo, la un so - spi - ro, un vez - zo, un vez - zo,

Musical score for Figure 95a. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal line has lyrics: "un so - spi-ro, un qua - l'al-tro di la, un qua - l'al-tro di la." Dynamics include *f* and *p*.

Рисунок 95а

В. Чампи. "Бертольдо, Бертольдино и Какасенно". Ария Бертольдино (II, 3)

Musical score for Figure 95b. It features three staves: V-ni (Violini), Bertoldino (bass clef), and Bassi (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The V-ni part has dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The Bertoldino part has lyrics: "Ma-le - det - ti quan - ti sie - te, quan - ti sie - te, quan - ti sie - te: non mi fa - te, non mi".

Musical score for Figure 95c. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal line has lyrics: "fa - te, non mi fa - te - di - spe - rar,". Dynamics include *f*.

Рисунок 95б

В. Чампи. "Бертольдо, Бертольдино и Какасенно". Ария Бертольдино (II, 3)

Musical score for Figure 95d. It features three staves: V-ni (Violini), Bertoldino (bass clef), and Bassi (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The V-ni part has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The Bertoldino part has lyrics: "Ma-le-det-ti quan-ti sie-te, ma-le-det-ti quan-ti sie-te, ma-le-det-ti quan-ti sie - te io cre - pe - rò".

Рисунок 96

Б. Галуппи. "Аркадия на Бренте". Ария Розаны (II, 3)

Non tanto allegro

V-ni

V-le

Rosana

Bassi

Se di — quest' al- ma i — vo - ti as - col - ta il Dio — d'a - mor, as - col -

7

col basso

- ta il Dio — d'a - mor, sa - ra — lie - to il mio — cor, sa - rò — fe - li - ce. fe - li - ce

Рисунок 97

Б. Галуппи. "Аркадия на Бренте". Ария Фабрицио (I, 2)

Larghetto

V-ni

Fabriz.

Bassi e V-le

Quat - tro - cen - to bei du - ca - ti, po - ve - ri - ni, so - no an - da - ti. Ses - sant' - ot - to bei zec -

4

unis.

- chi - ni so - no an - da - ti, po - ve - ri - ni. Tren - ta dop - pie, oh, che ani - ma - le! Cen - to scu - di, oh, che bes - tia - le!

Б. Галуппи. "Мир навыворот, или Правление женщин". Ария Джачинто (II, 12)

Andante

V-ni

V-le

Flauti

Corni I-II

Giacinto

Bassi

Al bel-lo del-le fe-mi-ne re-si-ste-re non so, mi sen-to il

co-re, il co - re, il san-gue, il so - li-do, l'u-mi-do, tut - to mi bol-le, re-si-ste-re no, no, no, non so,

unis.

Con V-ni I

Con V-ni II

f p f p f p f

Б. Галуппи. "Лунный мир". Ария Чекко (I, 6)

Allegro molto

V-ni

Cecco

Bassi

Mi fan-no ri-de-re quel-li che cre-do-no, che quell che ve-do-no sia ve-ri-tà.

p f [p]

Рисунок 996
Б. Галуппи. "Лунный мир". Ария Чекко (I, 6)

V-ni

V-le

Cecco

Bassi

f *p* *f* *p*

Mi fan-no ri - de-re, mi fan-no ri - de-re che quell che

V-ni

V-le

Cecco

Bassi

f *p* *f*

tr tr

ve - do-no sia ve - ri - tà, si, si, sia ve - ri - tà.

Рисунок 100
Б. Галуппи. "Лунный мир". Ария Чекко (I, 6)

Allegro molto

V-ni

V-le

Cecco

Bassi

p

Non san - no i sem - pli-ci che tut - ti fin - go-no, che tut - ti

V-ni

V-le

Cecco

Bassi

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

fin - go-no, che il ve - ro tin - go-no di fal - si tà, di fal - si tà.

Andante

Clarice

Son fan - ciul - la - da - ma - ri - to e lo vo - glio, lo vo - glio, lo -
vo - glio, già il sa - pe - te, e se voi no mel da - re - te, - da - me - stes - sa il - pren - de - rò, il pren - de -
- rò, si, son da ma - ri - to e lo vo - glio, e se voi no mel da -
- re - te, - da - me - stes - sa - da - me - stes - sa il pren - de - rò, - da me stes - sa il - pren - de - rò.

ГЛАВА 5.

Andante

V-ni

V-le

Oboe

Corni
I-II
a 2

Contessa

Bassi

Om - - - bra in - - - cer - ta che in - tor - no - t'ag - gi - ri, non - tur -

7
- bar - mi la quie - te, il ri - po - so, non tur - bar - mi la quie - te, il ri - po - so.

Рисунок 103

Б. Галуппи. "Граф Карамелла". Ария графа Карамелла (I, 8)

Andante

V-ni *f p f p f p f p*

Oboe

Il Conte

V-le Bassi

Son - na - ve com - bat - tu - ta di - qua, di là dall'

5
on - de, di là dall' on - de, si per - de, si con - fon - de fra - sco - - - gli il mio - - - pen - - -



11 sier, fra sco - gli il mio pen - - - sier, fra sco - gli il mio pen - - - sier.

Рисунок 104

Б. Галуппи. "Граф Карамелла". Каватина графа Карамелла (II, 4)



10 Pria d'es-se-re spo-sa - ta, il con-te ca-pi-ta-no vi pre-se per la ma - no u - na mat - - ti - na. Fug-gis-te mo-des - ti-na, vi ver-go-gna-te un po-co ma vi ri-dusse in lo - - co so - li - - ta - rio.

Рисунок 105

Б. Галуппи. "Граф Карамелла". Ария Гитты (II, 6)



Allegro
a 2

V-ni
Oboe
Corni I-II
Ghitta
Basso
V-le col V-a là biz-za - ro, và là mo-rel - lo, và là chia - rel - lo, và là, vi - ò. E poi la

14 V-le
14 *pizzicato*
14 col Basso
14 *fes - ta al-la vil - la - na, far la ga - gliar - da, far la fur - la - na con questo e quel - lo, con chi mi vuò. Toc - che - ta.*

20
20 *suone - ta, la chit - ta - ri - na, da con - ta - di - na ballare sa - prò, toc - che - ta suo - ne - ta, la chit - ta - ri - na, da con - ta - di - na ballare sa - prò.*

Рисунок 106

Ф. Бертони. "Рыбачки". Ария Матрирко (II, 5)

Presto

V-ni
Mastricco
Bassi
Colla parte I
Son vec - chio, son fur - bo, so il co - me e il per - che, so il co - me e il per - che, no, no, non me la
fic - ca - no, non me la fic - ca - no, non me la fic - ca - no, av - ran - no a far - con me - il tro - no a Ne - ri - na?

Рисунок 107a

Б. Галуппи. "Сельский философ". Ария Нардо (I, 7)

Non tanto allegro

V-ni
Nardo
Bassi
Ve - do quell' al - be - ro ch'a un pe - ro gros - so pi - gliar nol pos - so si sbal - zi in su

Рисунок 1076

Б. Галуппи. "Сельский философ". Ария Нардо (I, 7)

V-ni

Nardo

Bassi

f *p* *f*

ma poi pre - ci - pi - to col ca - po in giù, pre - ci - pi - to

p *a2*

col ca - po in giù, pre - ci - pi - to, pre - ci - pi - to, col ca - po in giù.

Рисунок 108a

Б. Галуппи. "Сельский философ". Ария Дона Тритемио (II, 5)

Andante spiritoso

V-ni

Don Tritemio

Bassi

unis.

Son di tut - ti a - mi - co, son vo - stro ser - vi - tor, son vo - stro ser - vi - tor;

unis.

un uo - mo di buon cor co - no - sce - re - te in me

Б. Галуппи. "Сельский философ". Ария Дона Тритемио (II, 5)

V-ni

Corni

Don Tritemio

Bassi

fa - rò il pos - si - bi - le,

si, per vo - stro - me - ri - to

Detailed description: This musical score system includes staves for Violins (V-ni), Horns (Corni), Don Tritemio (soprano), and Basses (Bassi). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The violin part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. The vocal line for Don Tritemio begins with the lyrics 'fa - rò il pos - si - bi - le, si, per vo - stro - me - ri - to'.

Б. Галуппи. "Сельский философ". Ария Дона Тритемио (II, 5)

Allegro

V-ni

Don Tritemio

Bassi

Non vò dot - ta - re la fi - glia ar - di - ta, che se n'è gi - ta da me co -

si, non vò dot - ta - re la fi - glia ar - di - ta, che se n'è gi - ta da me co - sì,

Detailed description: This musical score system continues the aria with the tempo marking 'Allegro'. It includes staves for Violins (V-ni), Don Tritemio (soprano), and Basses (Bassi). The key signature changes to two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The violin part has a more melodic and sustained character. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line for Don Tritemio continues with the lyrics 'Non vò dot - ta - re la fi - glia ar - di - ta, che se n'è gi - ta da me co - sì, non vò dot - ta - re la fi - glia ar - di - ta, che se n'è gi - ta da me co - sì'.

Рисунок 110а

Allegro spiritoso Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Армидоро (I, 7)

V-ni *Colla parte*

Viola

Cavalieri
Del - la spo - sa il bel sem - bian - te fa - vel - lar mi sen - to al

Bassi

6

6 *unis.*

6 *Col Bassi*

6 co - re, fa - vel - lar mi sen - to al co - re.

Рисунок 110б

Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Армидоро (I, 7)

con - si - glar,

5 a con - si - glar.

Рисунок III

Andante non troppo Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Менготто (II, 4)

Flauti

Corni

V-ni *simile*

Viola *Col Basso*

Mengotto
Ah, Cec - chi - na, ah, Cec - chi - na, il tuo Men - got - to si fe - ri - sce... e per te mo - re... si fe - ri - sce... e per te mo - re... e per te

Bassi

Musical score for Figure 112, showing vocal and piano parts. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The vocal line includes the lyrics: *mo-re... ma mi sen - to a dir dal co-re po - ve - ri-no non lo far, no, non lo far.* The piano accompaniment includes markings for *simile* and *unis.*

Рисунок 112

Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Сандрины (I, 6)

Musical score for Figure 113, showing piano and vocal parts. The tempo is marked **Presto**. The piano accompaniment includes markings for *f p*, *poco f*, *p*, *pf*, and *sfz*. The vocal line includes the lyrics: *Sa giar-di-nie-ra... non vuol ciar-la-re, non vuol ciar-la-re. Sò tut-to il re - sto ma più di que - sto non vo-glio dir, non vo-glio dir.*

Рисунок 113

Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Чеккины (II, 12)

Musical score for Figure 114, showing orchestral and vocal parts. The tempo is marked **Largo con moto**. The orchestral parts include Flauti, Corni, V-ni, Cecchina, and Bassi. The vocal line includes the lyrics: *Vie - ni il mio se - no di duol - ri - pie - no, di duol ri - pie - no*

4
dol - ce ri-po - so a con - so - lar, vie - ni il mio se - no di

Рисунок 114а

Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Чекины (I, 12)

Andante sostenuto

Colla parte
p

V-ni

Viola

Cecchina

Bassi

pizz. **a** *pizz.* **b** **c**

U-na po - ve-ra ra-gaz - za pa-dre e ma-dre che non ha, si mal-trat - ta, si stra-paz - za, que-sta è

Colla parte

d

trop - pa, trop - pa, trop - pa cru - del - tà, que-sta è trop - pa cru-del - tà, que-sta è trop - pa cru-del - tà

Рисунок 114б

Н. Пиччинни. "Добрая дочка". Ария Чекины (I, 12)

Гл. партия

5 6 7 8

Una po - ve-ra ra-gaz - za, pad-re e mad-re che non ha, si mal-trat - ta, si stra-paz - za, que-sta è trop - pa, trop - pa, trop - pa cru-del -

9 10 11 **a** 12

tà, que-sta è trop - pa cru - del - tà, que-sta è trop - pa cru - del - tà. Sì, si - gno-ra, si, pad - ro-ne, che con vo - stra per - mis -



13 *p* sio-ne vo-glio an-dar-me-ne di qua. Par-ti-rò, me ne an-drò a cer-car la ca-ri-tà. Po-ve-ri-na la Cec-chi-na, po-ve-ri-na la Cec-chi-na, qual-che

14 **b**

15 **c**

16 **d**

17 *mf* co-sa qual-che co-sa qual-che co-sa tro-ve-rà. Sì, si-gno-re, sì, pad-ro-na, so che il Ciel non ab-ban-do-na, so che il

18 **e**

19 **f**

20

21

22

23

24

f Ciel non ab-ban-do-na l'in-no-cen-za e l'o-ne-stà, l'in-no-cen-za e l'o-ne-stà, l'in-no-cen-za e l'o-ne-stà.