

УДК 78.071.1(450)+782.1

БОГДАНОВА І. В.

АЛЬБЕРТО ФРАНКЕТТІ ТА ЙОГО ОПЕРА «НІМЕЧЧИНА»: НЕВІДОМЕ ІМ'Я, ЗАБУТА МУЗИКА

Розглянуто життя і творчість Альберто Франкетті, маловідомого в Україні італійського оперного композитора межі XIX–XX ст., представника молоді італійської композиторської школи, одного із членів Міланської Скапільяттури. Уперше в українському музикознавстві здійснено стислий огляд основних оперних творів А. Франкетті («Азраель», «Христофор Колумб», «Альпійська квітка», «Сеньйор де Пурсоньяк», «Дочка Йоріо»), важливих складових музично-театрального життя Італії досліджуваного періоду. Простежено і підкреслено зв'язки цих опер А. Франкетті з італійськими, французькими та німецькими оперними традиціями, визначено їх завершальну роль в історії пізньоромантичного музичного театру. Виявлено недоліки творчого методу А. Франкетті, які завадили йому посісти провідне місце серед композиторів «молодої школи». Детально проаналізовано оперу А. Франкетті «Німеччина», яка є рідкісним зразком історичного твору у творчості представника «*giovane scuola*». Відтворено історичну основу лібрето Л. Іллікі. Сформульовано концепцію інтонаційної драматургії опери. На прикладі опери «Німеччина» виявлено зв'язки А. Франкетті з німецькою музичною культурою загалом і творчістю Р. Вагнера зокрема. Визначено місце і роль «Німеччини» у творчій еволюції А. Франкетті.

Ключові слова: опера, *giovane scuola*, історична опера, мелодрама, *grand opera*, комічна опера, лібрето, драматургія, лейтмотив, цитата, стилізація.

У вересні 2015 року в італійському містечку Реджо Еміліа, неподалік від Болоньї, відзначали 155-річчя від дня народження видатного земляка – композитора барона Альберто Франкетті (1860–1942). Разом з А. Каталані¹ та молодим Дж. Пуччіні він був представником першого покоління *giovane scuola* (італійської молоді композиторської школи)², яке постало у 1880-ті роки. На відміну від сучасників, Альберто Франкетті судилося прожити надзвичайно довге творче життя – понад 55 років. Розпочавши шлях оперного композитора 1886 року, він написав 15 музично-театральних творів, останній з яких (комічна опера «Дон Бонапарте») був завершений 1941 року, за рік до смерті маестро.

Пізньоромантична італійська опера і захоплення творчістю Р. Вагнера, народження веризму, тріумфальний злет Дж. Пуччіні, творчість Дж. Верді в останні роки його життя, становлення *generazione dell'ottanta*, «інструментальний ренесанс», італійський футуризм – цю калейдоскопічну зміну стилів, напрямів та епох в історії італій-

¹ Альфредо Каталані (1854–1893) – італійський композитор останньої третини XIX ст., автор шести опер: «Серп» («*La Falce*»), «Ельда», «Деянїче», «Едмея», «Лорелея» та «Валлі»). Разом з А. Бойто був одним із перших представників італійського вагнеризму. До появи на мистецькій арені Дж. Пуччіні вважали найперспективнішим композитором «молодої школи».

² Згідно з періодизацією *giovane scuola*, представленою в дослідженні американського музикознавця Алана Мелача «Осінь італійської опери». Див. Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – 490 p. – Bibliogr. : 400 names.

ського музичного мистецтва судилося спостерігати А. Франкетті. Цей аристократ свідомо обрав позицію свідка, а не учасника карколомних подій свого часу: його душа і його музика назавжди залишилися в золотих днях *belle époque*. Можливо, саме тому творче ім'я Альберто Франкетті ще за його життя відійшло в минуле, його твори майже не були поставлені на сцені, а сам він в очах нових поколінь композиторів перетворився на «живий пам'ятник» відмерлих оперних традицій пізнього романтизму.



Альберто Франкетті. Фото початку XX ст.

І все ж, останніми десятиліттями спостерігаємо зацікавлення постаттю А. Франкетті. 2006 року його оперу «Німеччина» було поставлено в берлінській *Deutschen Oper*, а 2007 року цю ж постановку було втілено в *Opera Berlioz* (Монпельє, Франція). 2015 року під проводом «Асоціації музиканта Альберто Франкетті»¹ (м. Емілія Реджо) було презентовано монографію Паоло Джорджі та Річарда Еркенса «Альберто Франкетті – особистість, композитор, митець»². Ім'я Альберто Франкетті постійно фігурує у працях зарубіжних оперознавців – Дж. Баддена³, А. Меллача⁴, Е. Сенічі⁵. Водночас, єдиним джерелом лаконічних відомостей про А. Франкетті у російськомовній літературі є енциклопедичний словник «Опера» Є. Цодокова⁶.

Мета статті – частково збагатити українське музикознавство інформацією про А. Франкетті. Подальше детальне дослідження «типології музичного мислення, освіти та поведінки, жанрових стереотипів, культурно-семантичних і музичних норм епохи»⁷ на межі XIX–XX ст. в історії італійської опери немож-

¹ L'Associazione per il musicista Alberto Franchetti.

² Giorgi P., Erkens R. Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista / Paolo Giorgi, Richard Erkens. – Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2015.

³ Budden J. La musica di "Germania" [Електронний ресурс] / Julian Budden. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016.

⁴ Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – 490 p.

⁵ Senici E. Landscape and Gender in Italian opera. The Alpine virgin from Bellini to Puccini / Emanuele Senici. – New York : Cambridge University Press, 2005. – 356 p.

⁶ Цодоков Е. С. Франкетти Альберто // Цодоков Е. С. Опера: энциклопедический словарь. – М. : Композитор, 1999. – С. 434.

⁷ Купец Л. Композиторы «второго ряда» как образовательный парадокс: проблема атрибутации, критериев оценки и слушательского восприятия / Любовь Купец // Композиторы «второго ряда» в исто-

ливе без «відродження» забутих імен композиторів так званого «другого ряду», до яких нині належить і маестро. Проте така оцінка зовсім не збігається з думкою сучасників А. Франкетті: критика на межі століть цілком серйозно писала про тріо «Пуччіні – Масканьї – Франкетті» як найбільш перспективне в усій «молодій школі»: «Пуччіні вважався найбільш “мелодійним”, Масканьї найбільш полум’яним, а Франкетті – найерудованішим, найосвіченішим і наймудрішим із них»¹. Нині в «іконостасі великих» лишилося лише дві з цих постатей – тим важливішим видається дослідження творчості забутого А. Франкетті.

Спершу звернемося до історії сім’ї Франкетті, яка містить багату інформацію про Італію XIX – початку XX століття. Франкетті – старовинний італо-єврейський рід купців і банкірів, який походив з Ліворно. 1858 року дід композитора Абрамо Франкетті отримав титул барона від майбутнього короля Італії Віктора Еммануїла. Абрамо Франкетті започаткував розвиток залізниці в країні. Його син Раймондо, батько майбутнього композитора, став свого часу найбільшим італійським підприємцем-аграрієм: йому належали кінні господарства Мантуї, система венеційської меліорації та скловиробництва, винна й оливкова промисловість Тоскани. Маєток «Cavazzone» – «родинне гніздо» Франкетті у містечку Емілія Реджо, – на той час був одним із передових аграрних господарств країни.

Дружиною Раймондо Франкетті і матір’ю майбутнього композитора була Сара Луїза Ротшильд – представниця однієї з найзаможніших європейських родин. Фраза «багатий, як Франкетті» була популярною, як і думка, що барон Раймондо міг подорожувати від Тоскани до Венеції, не покидаючи своїх володінь.

За словами дослідника Роберто Маркуччо², представники роду Франкетті мали міцні зв’язки з мистецтвом і наукою, вони були визначними італійськими меценатами. Раймондо Франкетті фінансував реставрацію середньовічної башти Garisenda в Болоньї. Пристрасний любитель опери, він час від часу виступав оперним імпресаріо в Емілія-Реджо (особливо коли йшлося про постановки опер його сина Альберто). Сам Альберто Франкетті був піонером-автомобілістом і президентом першої в Італії автомобільної асоціації³. Джорджо, брат Альберто, був відомим колекціонером і засновником галереї мистецтв Ca’d’Oro у Венеції (палаццо Санта-Софія). Син композитора Раймондо Франкетті-молодший став географом, мандрівником, мисливцем й експертом з Африки: його колекція, зібрана в екзотичних подорожах, стане основою експозиції Громадського музею Емілія-Реджо. Ще один син композитора Арнольдо Франкетті також став музикантом.

рико-культурном процесі : сб. статей / Ростовская гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова / ред.-сост. А. М. Цукер. – М. : Композитор, 2010. – С. 19–35.

¹ Цит. за: Rio L. Del. Una vita per la musica [Електронний ресурс] / Lorella Del Rio // Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/alberto-franchetti/il-compositore/> – Дата доступу: 12.01.2016.

² Marcuccio R. Alberto Franchetti: una biografia essenziale [Електронний ресурс] / Roberto Marcuccio. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016.

³ А. Франкетті був одним із перших італійських спортсменів-мотогонщиків. У 1900 р. за кермом *Panhard Levassor* (12 кінських сил) він виграв гран-прі Брешиї, розвиваючи швидкість більше 33 миль за годину на трасі довжиною 138 миль. Пізніше він із гордістю писатиме: «<...> На своїй машині я піднявся на гору dei Carruccini в Туріні, на якій ще не був жоден автомобіль» (див. Marcuccio R. Alberto Franchetti: una biografia essenziale [Електронний ресурс] / Roberto Marcuccio. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016).

Як бачимо, особливі умови, у яких зростав і формувався Альберто Франкетті, випали на долю небагатьох музикантів, зокрема Ф. Мендельсона і Дж. Мейєрбера. Захоплення Альберто музикою всіляко підтримували батьки, особливо мати, яка була талановитою піаністкою-аматором, і за деякими відомостями, – ученицею Ф. Ліста. Професійне навчання А. Франкетті розпочав у Венеціанській консерваторії і продовжив у Німеччині, навчаючись у Мюнхені у Й. Райнбергера та в Дрездені у Ф. Дреске, провідних композиторів і викладачів свого часу. Й. Райнбергер у роботі з учнями надавав перевагу вивченню творчості Й. С. Баха, віденських класиків і ранніх романтиків, а Фелікс Дреске був пристрасним вагнеристом, другом Ф. Ліста й автором «вагнеристських» опер «Король Зігфрід» та «Гудрун». Тому цілком природно, що зв'язки з німецькою музичною культурою загалом і вагнеризмом зокрема А. Франкетті зберігатиме все життя.

У 1886 році А. Франкетті Симфонією *мі мінор* успішно завершив навчання¹. Дипломний твір молодого композитора, як і в його сучасників А. Каталані та Дж. Пуччіні, був позитивно оцінений критикою: «Справді важливо і чудово, що він [А. Франкетті] володіє своїм мистецтвом: точність, з якою він працює з інструментами оркестру <...> є незаперечним доказом серйозності і глибини освіти, здобутої Франкетті, та надзвичайної майстерності, набутої протягом такого короткого часу»². Отже, А. Франкетті від початку мав схильність до інструментальної музики, що безпосередньо вплине на формування його індивідуального стилю як оперного композитора.

Перед А. Франкетті розкривалися неймовірні творчі і життєві перспективи. Славний композитор, принаймні, на початку кар'єри, багатий спадкоємець, відомий своїм марнотратством і величезними боргами, спортсмен-автомобіліст, цінитель високої кухні та жіночої краси³, – не дивно, що його ім'я не сходило зі сторінок газет в Емілія-Реджо та в інших італійських містах. Завдяки необмеженим фінансовим можливостям родини, до його послуг були найкращі виконавці, будь-які оперні театри Італії та зарубіжжя. Він мав те, про що не могли навіть мріяти його колеги – вихідці з незаможних родин «середнього класу». «Франкетті окуповував всі театри [з “Азраєлем”]. Шпаринок для інших більше немає»⁴; «Барон зі своїм “Азраєлем” хоронить усіх нас. Щастить тому, хто поєднує гроші зі знанням!»⁵ – з гіркотою писав А. Каталані.

Десятиліття на межі ХІХ–ХХ століть були найяскравішими в житті Альберто Франкетті. Стисло оглянемо його творчість тих років, коли омріяна слава видатного маестро видавалася такою близькою. Творчим дебютом і, водночас, першим великим

¹ У майбутньому А. Франкетті неодноразово звертатиметься до інструментальної музики: він написав симфонічну поему «Лорелея» (тут слід згадати однойменну оперу А. Каталані) та «симфонічні враження» «В темному лісі» («Nella foresta nera», 1900).

² Відгук з газети «La Sinistra» від 25 квітня 1888 р. Цит. за: Marcuccio R. Alberto Franchetti: una biografia essenziale [Електронний ресурс] / Roberto Marcuccio. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016.

³ Бурхливе особисте життя А. Франкетті постійно привертало увагу італійської преси: його одруження з багатою красунею Маргаритою Леві, у шлюбі з якою у них народилися троє дітей, потім скандальне розлучення, а згодом – роман з Емілією Беллаті, яка народила сина Арнольдо, у майбутньому також композитора. У 60 років А. Франкетті шокував громадськість, одружившись із 15-річною ученицею Кларою Моріні, у них народилася донька Єлена.

⁴ Лист А. Каталані до Дж. Дебаніса від 1 вересня 1888 р. Цит. за: Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / Richard M. Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. – Р. 53.

⁵ Лист А. Каталані до Дж. Дебаніса від 17 лютого 1888. Цит. за: там само, с. 45.

тріумфом А. Франкетті став **«Азраель»** (1888) – «легенда» у чотирьох актах на лібрето Фердинандо Фонтани, представника міланської Скапільятури¹. «Інфернальний» романтичний сюжет опери, у якому сили Неба і Пекла борються за душу демона Азраеля, був нав'язаний «Мефістофелем» А. Бойто і, частково, «Лоенгріном» Р. Вагнера (дія опери відбувається в Брабанті). В «Азраелі» А. Франкетті «створив масштабний, претензійний твір, продемонструвавши вражаючу майстерність хорового письма та оркестрової техніки, як і здатність створювати ефектні, хоч і не завжди прикметні вокальні партії»².

Здатність А. Франкетті до роботи з крупними формами, масштабними, «фресковими» хоровими сценами спонукала Дж. Верді обрати його для написання опери **«Христофор Колумб»** на замовлення мерії Генуї на честь 400-річчя відкриття Америки (1892). Це викликало болісну образу і ревності в А. Каталані, який, однак, залишався об'єктивним, оцінюючи твір свого конкурента: «Вчора ввечері я почув першу дію “Cristoforo Colombo” з оркестром. Це дуже красива музика, оркестрована великим маестро. Загальний ефект був, як від ораторії»³. <...> ти був би вражений оркестровкою [“Cristoforo Colombo”]. Це здається неймовірним, що за тридцять шість днів хтось може оркеструвати п'ять дій з такою певною та збалансованою рукою, і з колоритом такими красивими, повним і блискучим»⁴.

На думку музикознавця А. Меллача, «Христофор Колумб» став останньою *«grand opera»* в історії італійської музики. Грандіозне чотириактне дійство «Колумба» перевтілює традиції таких зразків «великої опери», як «Фернандо Кортес, або Завоювання Мексики» («Fernando Cortez ou La conquête de Mexique») Г. Спонтіні чи «Африканка» Дж. Мейєрбера. Та якщо «дійство “grand opera” і могло бути тим засобом, за допомогою якого генуезькі отці міста хотіли уславити його історію та побудувати нову італійську ідентичність, – воно не могло насправді зацікавити буржуазну аудиторію 1890-х»⁵.

1892 року А. Каталані у своїй опері «Валлі» актуалізував «альпійську», гірську тематику в італійському музичному театрі. І вже через два роки А. Франкетті підтвердив цю тенденцію, створивши сентиментальну мелодраму «Альпійська квітка» («Fior d'Alpe»), основним образом-символом якої є гірський едельвейс.

Через чотири роки після появи «Фальстафа» Дж. Верді (1893) А. Франкетті першим серед композиторів «молодої школи» звернувся до жанру комічної опери. Його **«Сеньйор де Пурсоньяк»** («Il signor di Pourceaugnac»), за однойменною комедією Мольєра на лібрето Ф. Фонтани написаний 1897 року – за п'ять роки до «Масок» П. Масканьї (1901), за п'ять років до першої комічної опери Е. Вольфа-Феррарі («Цікаві жінки» / «Le donne curiose», 1903) та більше ніж за двадцять років до «Джанні Скіккі»

¹ Детальніше про мистецький рух Міланської Скапільятури див.: Богданова І. Альфредо Каталані та міланська Скапільятура: панорама взаємозв'язків / Ірина Богданова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Вип. 41. – К., 2012. – С. 125–134.

² Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 60.

³ Лист Каталані до Дж. Дебаніса від 20 вересня 1892 р. Цит. за: Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / Richard M. Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. – P. 117.

⁴ Лист Каталані до Дж. Дебаніса від 30 вересня 1892 р. Цит. за: там само, с. 118.

⁵ Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 63

Дж. Пуччіні (1918). Ця опера стала невдалим «буфонним» експериментом А. Франкетті: масштабному, помпезному стилю композитора не надто пасувала комічна тематика.

Ще одним твором Франкетті є **«Дочка Йоріо»** («*La figlia di Iorio*») – «пасторальна трагедія» у трьох діях, написана 1906 року за драмою Г. Д'Аннунціо, який став лібретистом цієї опери. І знову А. Франкетті випередив своїх молодших співвітчизників (І. Піццетті, Дж. Маліп'єро, П. Масканьї, Р. Дзандонаї та І. Монтемецці)¹ і першим звернувся до творчості цього видатного італійського поета і драматурга. Щоправда, за невтішним вердиктом А. Меллача, «<...> серед усіх композиторів свого покоління Франкетті, можливо, менше за всіх підходив для створення успішної опери на сюжет цієї п'єси. Його флегматична муза була неспроможна створити музичний аналог поезії Д'Аннунціо»².

Неминуче настав момент, коли естетичні погляди й індивідуальний стиль А. Франкетті, сформовані ще у 1880-ті роки, зіткнулися з жорсткими умовами нових художніх реалій початку ХХ століття. Нова епоха вимагала від композитора кардинального перегляду своїх творчих переконань. На жаль, для А. Франкетті абсолютно недосяжною була притаманна для його сучасника Дж. Пуччіні «унікальна художня здатність <...> органічно інтегруватися в майбутнє і зберігати при цьому <...> відповідність широким естетичним потребам сучасності»³. Навпаки, новації викликали в А. Франкетті різкий внутрішній спротив, про що він писав 1911 року: «Створити щось нове і водночас залишитися в старому. Це мій план. Під старим я маю на увазі комбіновані мелодію, гармонію і колорит. Одним словом, музику, а не какофонію, яку пишуть зараз»⁴.

Це переконання стало на перешкоді подальшому творчому і кар'єрному зростанню композитора⁵. Так, колись славне ім'я А. Франкетті поступово відходило в небуття. Протягом наступних тридцяти років були поставлені лише два із семи його нових музично-театральних творів – «Ніч легенди» («*Notte di leggenda*», 1915) та «Главк» («*Glaucos*», 1922), – які не могли відновити популярність композитора⁶. В останні роки

¹ Опери представників «молодої школи» на сюжети Г. Д'Аннунціо: «Дочка Йоріо» І. Піццетті, «*Sogno d'un tramonto d'autunno*» («Сон осіннього заходу сонця») Дж. Маліп'єро, «Парізіна» П. Масканьї, «Франческа да Ріміні» Р. Дзандонаї та «Корабель» («*La nave*») І. Монтемецці.

² Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 256.

³ Корчова О. О. Музичний театр Дж. Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ ст. (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Корчова Олена Олександрівна ; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського – К., 2004. – С. 76.

⁴ Waterhouse J. C. G. Franchetti, Alberto / John C. G. Waterhouse // The New Grove Dictionary of music and musicians : in 20 volumes / [ed. by S. Sadie]. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980 (reprint 1995). – Vol. 6. – P. 773.

⁵ Можна припустити, що такий свідомий консерватизм міг бути наслідком певних рис особистості А. Франкетті, а також результатом «безтурботного» і забезпеченого способу його життя. За свідченням біографів, флегматичний і дивакуватий Франкетті навіть у 40 років цілком залежав від батька, який продовжував вирішувати його проблеми з боргами, купував лібрето, організовував постановки тощо. А. Франкетті міг бути абсолютно впевненим у щасливій сценічній долі своїх творів і їх позитивній оцінці критикою. Можливо, не відчуваючи тієї гострої конкурентної боротьби, яка становила щоденне життя його колег, він не мав стимулу до особистісного і творчого зростання, був байдужим до театральної «кон'юнктури» і смаків публіки.

⁶ Крім трьох опер – «Ніч легенди» («*Notte di leggenda*», 1915); «Главк» («*Glaucos*», 1922); «Дон Бонапарте» («*Don Bonaparte*», 1941), – за останні 30 років життя А. Франкетті написав оперету «Юпітер в Помпеях» («*Giove a Pompei*», 1921), хореографічне дійство «Квіти Брабанту» («*Fiore del Brabante*»,

життя збіднілий маестро страждав від утисків, яких зазнавав від антисемітської політики фашистського режиму Б. Муссоліні. У 1938 році постановки його творів були офіційно заборонені. П. Масканьї намагався змінити ситуацію і домогтися у Б. Муссоліні дозволу на відновлення «Христофора Колумба»: «Дуче уважно прочитав петицію, яку Масканьї дав йому, однак потім, закривши теку, написав велике “Ні”, підписавшись своїм “М”»¹. Мріям А. Франкетті «почути те, що я написав, до того, як я помру»² не судилося справдитися: 4 серпня 1942 року він помер у самотності і забутті.

Опера «Німеччина» («*Germania*»).

У доробку кожного композитора є твір, який сприймається як своєрідна «емблема» його творчості. Таким «opus magnum» для А. Франкетті є його опера «Німеччина», аналіз якої дасть можливість більш повно розкрити особливості індивідуального стилю естетики композитора.

Прем'єра «Німеччини» відбулася 11 березня 1902 року в Ла Скала під орудою А. Тосканіні³. У головних ролях виступили зірки тогочасної оперної сцени: Е. Карузо⁴ (Федеріко Льове), А. Пінто (Ріке) й М. Саммарко (Карло Вормс). Опера мала значну популярність, її активно ставили в Італії й у всьому світі до 1930-х років. Звичайно, цим успіхом А. Франкетті був зобов'язаний не лише особливостям свого твору, а й могутності видавця Дж. Рікорді. За деякими версіями, цьому сприяла потужна підтримка масонськими колами Італії, які вважали цю оперу своїм «мистецьким маніфестом». Так чи так, а лише протягом березня 1902 – квітня 1905 років «Німеччина» йшла майже у 30 італійських і зарубіжних театрах⁵. Після її постановки 1929 року в Ла Скала розпочався тривалий період абсолютного забуття спадщини А. Франкетті загалом і цього твору зокрема. Поновлення «Німеччини» відбулося 26 квітня 1985 року в театрі Bel Canto Opera (Нью-Йорк). Як уже зазначалося, зацікавлення творчістю А. Франкетті зросло у 2000-ті роки на хвилі відродження інших напівзабутих імен італійських композиторів «молодої школи», зокрема А. Каталані⁶.

1930), музичну комедію «Удаваний паж» («*Il finto paggio*», 1924), «Прапорonosець» («*Il gonfaloniere*», 1927) і «Біблійну ідилію» «Моавитянин» («*Moabita*», недатована).

¹ Mallach A. *The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915* / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 256.

² Там само.

³ За два роки до прем'єри «Німеччини» оркестрові фрагменти з опери («Інтермецо» та «У Шварцвальді») були виконані в Мілані й Баден-Бадені.

⁴ Цікаво, що перший аудіозапис Енріко Карузо здійснено 1902 року для фірми «Gramophone & Turewriter», через місяць після прем'єри «Німеччини». Це арія Федеріко Льове «*Studenti! Udite...*» із Прологу опери (пізніше була записана інша арія «*No, non chiuder gli occhi vaghi*» з першої дії). Разом із фрагментами опери А. Франкетті були записані сольні епізоди з «Тоски» Дж. Пуччіні та «Ірису» П. Масканьї. Це переконливо свідчить про реальність «тріади» Пуччіні – Масканьї – Франкетті.

⁵ Серед інших італійських міст «Німеччини» ставили в Брешії (1902), Болоньї, Римі (1903), Палермо (1905), Пармі (1907). Зарубіжні прем'єри опери відбулися в Аргентині (Буенос-Айрес, 1902, з Е. Карузо), Уругваї (Монтевідео, 1902), Португалії (Лісабон, 1903, 1907 з А. Пінто), Російській Імперії (Одеса, 1904, за участю французького співака Маріо Жільйон (Mario Gilion); Санкт-Петербург, 1905; Москва, 1905, Російська приватна опера, театр Г. Г. Солодовнікова), Англії (Лондон, 1907 з А. Пінто), Німеччині (Карлсруе, 1908), на Мальті (1909), а також у США (Нью-Йорк, Метрополітен-опера, 1910, з Енріко Карузо, Еммі Дестін, Паскуале Амато; Філадельфія та Чикаго у 1910) та Бразилії (Ріо-де-Жанейро, 1910).

⁶ Вистава «Німеччини» у берлінській Deutschen Oper (2006) є джерелом єдиного відеозапису цієї опери (виданий DVD-диск). Серед виконавців – Карло Вентре (Carlo Ventre – Федеріко Льове),

«Німеччина» написана на лібрето Л. Ілліки, найкращого лібретиста свого часу. Лібрето не має в своїй основі конкретного літературного першоджерела – тим ціннішою видається робота Л. Ілліки, який глибоко дослідив історичні події, узяті за основу сюжету¹. Дія в опері відбувається під час визвольної війни німецького народу проти французької окупації 1806–1813 років і зосереджена навколо студентського руху в тогочасній Німеччині². Саме студентство сприяло поширенню ліберальних і патріотичних ідей у країні, впливало на формування національної свідомості німців й активно пропагувало рух до майбутнього об'єднання «клаптикової імперії» в єдину унітарну державу. Прототипом студентських товариств «Тугендбунд» і «Луїзбунд» в опері стало «Всезагальне Німецьке студентське об'єднання» («Allgemeine Deutsche Burschenschaft»), засноване 1815 року під гаслом «Честь, Свобода, Батьківщина». Студенти – головні герої опери: Федеріко Льове, Карло Вормс та його повірник Крісогоно. Останній є втіленням вільного, енергійного, «богемного» духу студентської молоді, що опосередковано поєднує твір А. Франкетті – Л. Ілліки з «Богемою» Дж. Пуччіні.

В епілозі опери А. Франкетті відтворено події, пов'язані з битвою під Лейпцигом, або ж «Битвою народів» (19 жовтня 1813 року), під час якої армії Російської імперії, Австрії, Пруссії та Швеції завдали нищівної поразки Наполеону і звільнили Німеччину від окупації.

Як це типово для історичних опер, «навіть у тих випадках, коли літературна першооснова лібрето опери не виявлена, серед персонажів поряд із вигаданими іменами трапляються імена історичних героїв»³. Так, Йоганн Філіп Пальм був видавцем і друкарем із Нюрнберга, якого за антинаполеонівський памфлет «Німеччина в її глибокому занепаді» було заарештовано й розстріляно у серпні 1806 року. У другій дії «Німеччини» показано становлення «Луїзбунду», братства, названого на честь пруської королеви Луїзи Августи Вільгельміни Амалії Мекленбурзької, яка завдяки своїй добродішності, відвазі й патріотизму стала національною героїнею, своєрідним жі-

Бруно Капроні (Bruno Caproni – Карл Вормс), Ліз Ліндстром (Lise Lindstrom – Ріке). Хор і оркестр Deutschen Oper, диригент Ренато Палумбо (Renato Palumbo).

¹ За версією А. Меллача, до цього сюжету Л. Ілліки могла спонукати поразка італійських військ у битві при Адуа в Ефіопії (1896), яка завдала нищівного удару колоніальним планам Італії і значно послабила її армію. Як пристрасний патріот, Л. Ілліка болісно переживав цю подію.

² **Сюжет опери «Німеччина».** **Пролог.** На старому млині німецькі студенти-патріоти влаштували підпільну друкарню. Тут переховується видавець Йоханнес Пальм, оголошений французькою окупаційною владою у розшук. Серед лідерів-студентів – іронічний і похмурий Карл Вормс. Він звабив Ріке, наречену свого друга Федеріко Льове, і тепер намагається переконати її приховати їхній гріх. З'являється Льове, який передає друзям звістку від товариства Тугендбунд. Раптом вдирається французька поліція, заарештовує Пальма і викриває друкарню. **Перша дія.** Минуло кілька місяців. Карл Вормс безслідно зник. Пастор Стаппс вінчає Федеріко Льове і Ріке. Несподівано з'являється Вормс і закликає Федеріко терміново їхати до Кенігсберга на збори товариства. Федеріко відмовляється. Ріке, вражена фатальним для неї «воскресінням» Вормса: вона залишає чоловіку записку, у якій зізнається у своїй провині перед ним, і тікає. Федеріко у відчаї і прагне помсти. **Друга дія.** Збори підпільного товариства Луїзенбунд у Кенігсбергу. Федеріко викликає Вормса на дуель, однак їх суперечку перериває поява Дами, яка нагадує братчикам про їх священний обов'язок перед Батьківщиною. **Епілог.** Поле битви під Лейпцигом. Ріке знаходить смертельно пораненого Федеріко. В останні хвилини свого життя перед ним постає видіння відходу переможених військ Наполеона – герой помирає, переконаний у світлому майбутньому Німеччини.

³ Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования) / Марина Черкашина. – К. : Муз. Україна, 1986. – С. 76.

ночим символом Німеччини. Наприкінці другої дії королева Луїза під іменем Дами (Donna) або Королеви (Regina) з'являється на сцені саме як алегорична постать, як уособлення Батьківщини, «прусска мадонна».

Ще одним героєм опери є барон Адольф фон Лютцов – німецький національний герой, який очолив партизанську боротьбу німців у тилу військ Наполеона, створивши добровольчі «корпуси свободи», які в народі називали «чорними хмарами». Власне, в одному із таких загонів і беруть участь Федеріко Льове й Карло Вормс. На честь А. Лютцова та його бійців поет-солдат Теодор Кернер написав вірш «Дике полювання Лютцова» («Lützows wilde Jagd»), який був покладений на музику К. М. Вебером і став народною піснею.

Таким чином, «Німеччина» А. Франкетті – Л. Ілліки є досить рідкісним для межі XIX–XX ст. зразком саме історичної опери. Лише деякі опери цього часу мають чітко виражену історичну сюжетну основу, серед них – «Андре Шеньє» У. Джордано (1896)¹ і «Тоска» Дж. Пуччіні (1900). Однак у їхніх творах історія постає здебільшого фоном, загальною атмосферою, яка відтіняє особисту драму героїв, відтворювану композитором. Натомість у «Німеччині» питома вага історичних подій щонайменше дорівнює перипетіям мелодраматичної любовної лінії: «Патріотичний “барабанний бій” настільки безжальний, а особистісний вимір нещасливого любовного трикутника настільки підпорядкований патріотичній історії, що у драмі мало можливостей для конфлікту або розвитку»². Особисті стосунки героїв не мають жодного значення для Історії: в епілозі «Німеччини» загибель молодих людей на полі битви і горе їхньої коханої не подається як людська трагедія, а прославляється як величний і благородний подвиг і позитивний приклад для всіх свідомих громадян.

Тут слід згадати, що патріотична тематика має глибоке історичне коріння в традиціях італійської культури загалом і опери зокрема. З епохою Рісорджименто твір А. Франкетті – Л. Ілліки споріднений пафосними закликами до боротьби за звільнення Батьківщини від іноземного поневолення. «Німеччина» містить чіткі ідейні й сюжетні паралелі з одним із знакових творів, нав'язаних настроями Рісорджименто, зокрема з оперою Дж. Верді «Битва при Леньяно» (1848, лібрето С. Каммарано), у сюжеті якої так само боротьба проти загарбників, суперництво двох друзів Арріго та Роландо за серце прекрасної Ліди, героїчна смерть одного із суперників на полі битви тощо.

Однак патріотичні гасла в опері італійського композитора лунають на честь іншої держави – сюжет і назва цієї опери досить показові для А. Франкетті, вихованця німецької школи і прихильника «вагнерівської єреси»: його «Німеччина» яскраво свідчить, що «германізм» і вагнеризм, у яких звинувачували А. Бойто й А. Каталані у 1880-ті роки, на початку XX ст. перестали бути синонімами поняття «мистецький злочин» і перетворилися якщо не на чесноту, то на природну складову сучасного італійського музичного простору.

Прекрасно обізнаний з німецькою музичною культурою, А. Франкетті створив в опері «аутентичний» німецький колорит. Прийоми цитування і стилізації стали основою в характеристиці німецької «національно-патріотичної» жанрово-інтонаційної сфери «Німеччини». Так, у пролозі жебрачка Лена Армут співає народну пісню «So viel Stern' am Himmel stehen»: тут є такі поширені «знаки» німецької музики, як вальсова

¹ Цікаво, що спочатку лібрето «Андре Шеньє» Л. Ілліка писав для А. Франкетті, однак 1894 року останній передав свої права У. Джордано.

² Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 243.

жанрова основа, діатонічна мелодика з рухом звуками головних трезвуків, «золотий хід валторн» і шарманковий супровід ансамблю кларнетів.

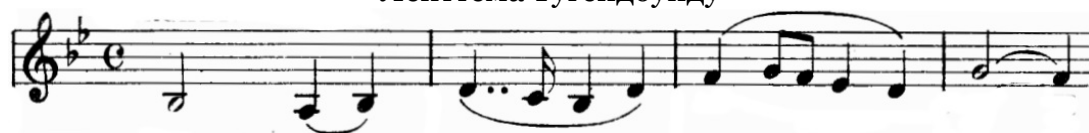
Одним із музичних символів студентського братства є гімн «*Gaudeamus igitur*», який у повному обсязі міститься в монолозі Вормса з прологу опери. Ще одна дослівна цитата – згадувана вже пісня «Дике полювання Лютцова» («*Lützows wilde Jagd*») К. М. Вебера (приблизно, 1814) – пісенний символ епохи й музичне втілення німецького бойового духу. Ця пісня звучить у пролозі після арії Федеріко як суспільна реакція на його пристрасний заклик єднатися заради Німеччини. Мелодія пісні, сповнена квартових фанфарних інтонацій і активної маршової ритмічної пульсації, звучить у хорі *a capella* і кореспондує зі знаменитим «Хором мисливців» з «Вільного стрільця». Далі тема «Дикого полювання» стане одним із лейтмотивів опери: як протест проти свавілля влади, вона звучатиме в партії маленької Джейн наприкінці прологу (студенти проводжають Пальма на страту), як «музичний пароль» бунтівників вона увійде в партію Вормса (перша дія), а в епілозі постане бойовою піснею студентського загону.

Не менш важливим прийомом для створення локального колориту в А. Франкетті є відтворення деяких стильових ознак німецької музики. Так, пролог відкривається невеликим оркестровим вступом, у якому досить вдало відтворюється «важка» акцентність тридольних німецьких маршів, таких як знаменитий «Гросфатер» або ж «Марш Давидсбюндлерів» із «Карнавалу» Р. Шумана. В одному з інструментальних епізодів у монолозі Вормса (пролог) перевтілено героїчні марші бетховенських симфоній.

Для лейттеми протестантського пастора Стаппса властиве звукозображальне відтворення звучання органа (міхт флейти і кларнетів) у поєднанні з хоральною фактурою, насиченою виразними хроматичними мелодичними підголосками. Основна лейттема опери – «тема Тугендбунду» – типова для мелодики протестантського хоралу, а саме: аскетична суворість маршового ритму, закличні квартові інтонації, плинність розвитку мелодичної лінії з опорою на стійкі ступені ладу, квадратність будови тощо.

Приклад 1.

Лейттема Тугендбунду



Опера А. Франкетті свідчить про глибинне перевтілення італійським композитором вагнерівських методів роботи з тематичним матеріалом¹. Як і в музичних драмах Р. Вагнера, лейтмотиви «Німеччини» здебільшого звучать в оркестровій партії (крім теми Тугендбунду, яка вперше з'являється у партії Федеріко) і становлять її

¹ Деякі фрагменти «Німеччини» свідчать про глибокий вплив музичних драм Р. Вагнера на індивідуальний стиль А. Франкетті. Так, у монолозі Вормса з Прологу величний хорал валторн у *ре-бемоль мажорі* з арпеджованим супроводом струнних і арфи викликає чіткі аналогії з лейттемою Вальгалли і заклинанням Доннера із «Золота Рейну». Концепція любовного дуету Федеріко й Ріке з першої дії частково запозичена з дуету Лоенгріна та Ельзи із третьої дії опери Р. Вагнера, де з просвітленим, ліричним душевним станом героя контрастує нестабільний, знервований емоційний стрій героїні. «Німецький дух», дуже точно втілений у темі Тугендбунду та її оркестрових і хорових версіях із другої дії (оркестровий вступ та хоровий фінал), кореспондує з музичним колоритом «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» Р. Вагнера. Траурний оркестровий вступ до епілогу «Німеччини» аналогічний «темним» симфонічним епізодам «Персня» (наприклад, вступ до «Зігфріда» чи антракт до Третьої картини «Золота Рейну»).

конструктивну основу. Як уже зазначалося, найважливішим «музичним символом» опери є тема Тугендбунду як основна ідея твору – єдності і патріотичної боротьби. Це єдина з усіх лейттем опери, яка експонується у вокальній партії (уперше звучить в арії Федеріко «*Studeni, udite*»). Ця маршова тема пронизує всю оперу, утілює бойову рішучість Вормса у першій дії, величним кредо лунає у виконанні хору братчиків Луїзенбунду наприкінці другої дії. На початку оркестрового вступу до другої дії її виконує труба соло, що кореспондує з «трістанівською» традицією початку нового оперного акту звучанням духового інструмента *solo*.

Музичним уособленням сфери особистого, суб'єктивного в опері є лейттема Ріке. Вона виконує ще й функцію «теми кохання»: з її інтонацій витікає мелодика обох ліричних дуетів опери (Вормса з Ріке у пролозі, Федеріко й Ріке у першій дії). Тема Ріке вперше звучить у пролозі і надалі постійно супроводжує появу героїні. Для цієї теми притаманні «колискові» похитування м'яких терцієвих мотивів у супроводі тьмяних плагальних септакордів, які у поєднанні з ліричним тембром гобоя або скрипки створюють несміливий, нестійкий образ і якнайкраще відтворюють край нестабільний душевний стан Ріке.

Приклад 2.

Лейттема Ріке



«Жіночні», плинні мелодичні обриси лейттеми Ріке протиставлені графічній простоті теми Тугендбунду. Фактично, це єдиний масштабний інтонаційний конфлікт, утілений у партитурі «Німеччини». Загалом він відповідає «класичному» конфлікту «почуття й обов'язку»: особиста драма героїні та її чоловіків протиставлена всезагальній ідеї порятунку країни і народу.

Водночас, у сюжеті та словесному тексті опери задекларовано ще один конфлікт, пов'язаний із боротьбою проти іноземного поневолення. Як не дивно, він не втілений у музичній драматургії твору. Французькі «сили контрдії» двічі втручаються в загальну дію драми (арешт Пальма у пролозі та відступ військ Наполеона в епілозі) і в обох випадках відіграють роль фонових епізодів. При цьому в опері наявна «лейттема Наполеона», яка звучить у монолозі Вормса (пролог), зокрема в його пророцтві майбутнього лихоліття, а під час появи в епілозі – траурним маршем супроводжує видіння переможеного імператора, яке постає перед очима помираючого Федеріко Льове. Однак цієї теми, яка містить завуальовані інтонації *Dies irae*, явно недостатньо для створення «повноцінного» образу ворога.

На цю роль, скоріше, могла б претендувати лейттема Карло Вормса, єдиного персонажа опери, який заслуговує на звання «антигероя». Вона містить ключові характеристики романтичних «злих сил» (напружене тремоло струнних, зловісне звучання зменшеного септакорду, гостро ритмізована хроматична мелодія в низькому регістрі тощо). Ця тема ніби викривлена і є похмурою «тінню» лейттеми Ріке – не випадково любовний дует Ріке і Федеріко у першій дії просякнутий ліричними терцієвими інтонаціями її лейттеми, різко обривається саме зловісним звучанням теми Вормса.

Як бачимо, абсолютна більшість ключових характеристик в опері А. Франкетті втілена саме в оркестровій сфері. Це показово, адже індивідуальний композиторський стиль маестро становить «успішний синтез двох різних оперних традицій: Пуччіні та італійських композиторів-веристів, з їх підкресленням вокальної партії, і німецької оперної традиції Вебера, з її акцентом на інструментальній і вокальній музиці одночасно»¹. Вокальна партія опери А. Франкетті не відзначається оригінальністю: тут композитор не ставить за мету знайти індивідуальні інтонаційні рішення, спираючись на узагальнений «словник епохи». Романсово-гімнічні мелодії в А. Франкетті мають здебільшого одноманітну «квадратну» синтаксичну будову і гранично просту ритмічну структуру («улюблена» ритмічна фігура – половинна й дві чверті або пунктир). Усе це досить спрощує мелодичну мову композитора на тлі мелодичних новацій Дж. Пуччіні та його сучасників. Недоліки мелодичного обдарування А. Франкетті компенсує в оркестровій партії, насиченій активним тематичним і гармонічним розвитком, неймовірна інтенсивність якого різко контрастує з підкресленою простотою вокальної партії. Деінде масштаб оркестрового письма А. Франкетті досягає рівня партитур Р. Штрауса.

Відсутність яскравого мелодичного обдарування – не єдина вада індивідуального стилю А. Франкетті, помітна в опері «Німеччина». Його схильність до безконфліктності, неспроможність створювати гострі драматичні ситуації, слабкий тонус загального драматургічного розвитку суперечать концепції лібрето Л. Ілліки. А. Франкетті цілком упевнено почувается лише в ліричних, пасторальних чи «урапатріотичних» сценах. Будь-який натяк на гостру драматичну кульмінацію змушує його вдаватися до загальних кліше, наприклад: романтична гроза супроводжує «арію помсти» Федеріко наприкінці першої дії або змушує будь-що відмовлятися від конфліктної ситуації. Так, дуель Вормса і Льове у другій дії опери переривається появою «*deux ex machina*» – Королеви Луїзи, яка зупиняє криваву міжусобицю.

Тут слід звернутися до початку композиторської кар'єри А. Франкетті, коли А. Меллач зауважував: «Італійці сприймали Німеччину як країну симфонії, і вибір Німеччини для музичної освіти дає можливість припустити, що молодий Франкетті міг відчувати певні сумніви щодо кар'єри оперного композитора. Справді, його випускна робота в Мюнхені Симфонія мі-мінор переконує, що він був багатообіцяючим симфоністом»².

Можливо, саме тому його «Німеччина» справляє враження грандіозного оперно-симфонічного циклу. З цього погляду, пролог постає «сонатним алегро» з його «головною» (тема боротьби) та «побічною» (любовний трикутник Вормс – Ріке – Льове) партіями, у яких колоритним жанровим тлом є сцени з Крісогоно, Джейн та селянами. Перший акт – це своєрідне «Адажіо», у якому патріотична лінія відходить на другий план і розвивається особиста драма героїв. Другий акт нагадує героїчне Скерцо з кульмінацією суспільного пориву до боротьби і єдності. Епілог виконує роль «траурного маршу» і фіналу цієї «оптимістичної трагедії».

¹ За словами режисера Bel Canto Opera Вікторії Бонд. Див.: Page T. MET's gone, but opera is still all over town [Електронний ресурс] / Tim Page. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/1985/04/26/arts/met-s-gone-but-opera-is-still-all-over-town.html> – Дата доступу: 12.01.2016.

² Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 49.

«Німеччина» стала свідченням еволюції композиторського мислення А. Франкетті, який відмовився від грандіозних, фрескових масштабів, притаманних його раннім опусам, на користь більш компактної і динамічної композиційної побудови. У цьому слід вбачати не лише віяння часу, а й позитивний вплив лібретиста Л. Ілліки, на досвід драматурга і творчу інтуїцію якого покладалися найкращі композитори епохи. У співпраці з Л. Іллікою А. Франкетті створив оперу, яку можна вважати своєрідним «підсумком» розвитку оперного мистецтва XIX ст.: в «Німеччині» патріотичні мотиви Рісорджименто переплелися з «історичною достовірністю» оперних полотен Дж. Мейєрбера і Г. Доніцетті, а італійський експресивний мелодизм органічно поєднався з вагнерівськими методами симфонічної драматургії.

Як відомо, така ідейна і стильова «синтетичність» типова для творів пізніх, завершальних періодів в історії мистецтва. «Німеччина» А. Франкетті не мала аналогів у творчості інших композиторів. Щоправда, 1904 року на замовлення імператора Вільгельма II Р. Леонкавалло написав оперу «Роланд із Берліна» («Der Roland von Berlin») на сюжет з історії династії Гогенцоллерів. Однак обидва твори стали поодинокими зверненнями до жанру історичної опери на початку XX ст.

«Німеччина» стала своєрідною «кодою» у творчості автора. Жодна з наступних його опер не мала такого успіху і суспільного резонансу. Згідно з теорією Н. Савицької про типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів XIX – початку XX століть, життєтворчість А. Франкетті можна вважати належною до так званої «згасаючої» біографічної моделі, коли «<...> інтенсивний ріст змінюється поступовим або несподіваним спадом, утомою, кардинальною зміною траєкторії життя. Те, що було написано протягом другої половини життя, силою обставин не витримує порівняння з тим, що було народжене у період розквіту їх таланту»¹.

Безумовно, майже «лицарська» відданість А. Франкетті мистецтву, своїм творчим та естетичним переконанням не може не викликати поваги. Маєстро не став генієм, основоположником чи новатором: його художня місія – нагадувати метушливому сьогоденню про прекрасне минуле оперного мистецтва. Ніби картинки у «чарівному ліхтарі», кожна з його опер являє нам образ давно минулих часів, просякнутий ностальгією й замилюванням чарівною досконалістю забутої музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданова І. Альфредо Каталані та міланська Скапільятур: панорама взаємозв'язків / Ірина Богданова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Вип. 41. – К., 2012. – С. 125–134.

2. Корчова О. О. Музичний театр Дж. Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX ст. (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Корчова Олена Олександрівна; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 198 с.

¹ Савицька Н. В. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів XIX – початку XX століть. // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 2 : Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К.; Івано-Франківськ, 2008 – С. 93–99.

3. Купец Л. Композиторы «второго ряда» как образовательный парадокс: проблема атрибуции, критериев оценки и слушательского восприятия / Любовь Купец // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей / Ростовская гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова / ред.-сост. А. М. Цукер. – М. : Композитор, 2010. – С. 19–35.

4. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів ХІХ – початку ХХ століть // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 2 : Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К. ; Івано-Франківськ, 2008. – С. 93–99.

5. Франкетти Альберто // Цодоков Е. С. Опера: Энциклопедический словарь. – М. : Композитор, 1999. – С. 434.

6. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования) / Марина Черкашина. – К. : Муз. Україна, 1986. – 149 с.

7. Черкашина М. Р. Становление [об опер. искусстве Дж. Верди] / М. Черкашина // Советская музыка. – 1990. – № 8. – С. 117–124.

8. Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / Richard M. Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. – 147 p.

9. Budden J. La musica di “Germania” [Електронний ресурс] / Julian Budden. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016.

10. Krueck H. A. Draeseke Felix (August Bernhard) / Alan H. Krueck // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 volumes. – London : Macmillan, 1992. – Vol. 3. – P. 212.

11. Loewenberg A. Annals of Opera (1597–1940) / Alfred Loewenberg ; introduction by E. J. Dent. – London : Jonh Calder Ltd, 1978. – 1756 p.

12. Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915 / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – 490 p.

13. Marcuccio R. Alberto Franchetti: una biografia essenziale [Електронний ресурс] / Roberto Marcuccio. – Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/germania/> – Дата доступу: 12.01.2016.

14. Page T. MET’s gone, but opera is still all over town [Електронний ресурс] / Tim Page. – Режим доступу: <http://www.nytimes.com/1985/04/26/arts/met-s-gone-but-opera-is-still-all-over-town.html> – Дата доступу: 12.01.2016.

15. Rio L. Del. Una vita per la musica [Електронний ресурс] / Lorella Del Rio // Режим доступу: <http://associazionealbertofranchetti.com/alberto-franchetti/il-compositore/> – Дата доступу: 12.01.2016.

16. Senici E. Landscape and Gender in Italian opera. The Alpine virgin from Bellini to Puccini / Emanuele Senici. – New York : Cambridge University Press, 2005. – 356 p.

17. Waterhouse J. C. G. Franchetti, Alberto / John C. G. Waterhouse // The New Grove Dictionary of music and musicians : in 20 volumes / [ed. by S. Sadie]. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980 (reprint 1995). – Vol. 6. – P. 773.

18. Würz A., Gmeinwieser S. Rheinberger, Joseph / Anton Würz, Siegfried Gmeinwieser // The New Grove Dictionary of Opera : in 4 volumes. – London : Macmillan, 1992. – Vol. 3. – P. 212.

Богданова И. В. Альберто Франкетти и его опера «Германия»: неизвестное имя, забытая музыка. Рассмотрены жизнь и творчество Альберто Франкетти, малоизвестного в Украине итальянского оперного композитора рубежа XIX–XX ст., представителя молодой итальянской композиторской школы, одного из членов Миланской Скапильятуры. Впервые в украинском музыковедении осуществлён краткий обзор основных оперных произведений А. Франкетти («Азраэль», «Христофор Колумб», «Альпийский цветок», «Сеньор де Пурсоньяк», «Дочь Йорио»), важной составляющей музыкально-театральной жизни Италии указанного периода. Показаны связи этих опер А. Франкетти с итальянскими, французскими и немецкими оперными традициями, определено их место в истории позднеромантического музыкального театра. Раскрыты недостатки творческого метода А. Франкетти, помешавшие ему обрести ведущую роль среди композиторов «молодой школы». Проанализирована опера А. Франкетти «Германия» как редкий образец исторической оперы в творчестве представителя итальянской молодой композиторской школы («*giovane scuola*»). Воспроизведена историческая основа либретто Л. Иллики, сформулирована концепция интонационной драматургии оперы. На примере музыкального материала «Германии» продемонстрированы связи А. Франкетти с немецкой музыкальной культурой в целом и с творчеством Р. Вагнера в частности. Определено место и роль «Германии» в творческой эволюции А. Франкетти.

Ключевые слова: опера, «*giovane scuola*», историческая опера, мелодрама, «grand opera», комическая опера, либретто, драматургия, лейтмотив, цитата, стилизация.

Bohdanova I. V. Alberto Franchetti and his opera “Germania”. Unknown name. Forgotten music. The article presents the integral panorama of the life and creativity of Alberto Franchetti – a little known in Ukraine Italian opera composer of the turn of the 19th and 20th centuries, representative of Italian young composition school, one of the members of Scapigliatura Milanese. For the first time in Ukrainian musicology, the main opera works of A. Franchetti (“Asrael”, “Cristoforo Colombo”, “Fior d’Alpe”, “Il signor di Pourceaugnac”, “La Figlia di Iorio”) have been reviewed – works that were an important part of the Italian opera life of the denoted period. The article traces and underlines connections between these operas and the Italian, French and German operatic traditions. It determines their concluding position in the history of the late-romantic musical theatre. The article also reveals the disadvantages of A. Franchetti’s creative method, which made it impossible for him to get the leading position among composers of the “young school”. The author examined A. Franchetti’s opera “Germania”, which is a rare example of historical opera in the creative heritage of the representatives of the Italian young composer school (“*giovane scuola*”). The historical basis of L. Illica’s libretto was reproduced. Also, the conception of the intonation dramaturgy was formulated. On the example of “Germania”, the article underlines the bonds between A. Franchetti and the German musical culture on the whole, and R. Wagner in particular. It also determines the place and role of “Germania” in the individual creative evolution of A. Franchetti.

Keywords: opera, “*giovane scuola*”, historical opera, melodrama, “grand opera”, comic opera, libretto, dramatic composition, leitmotiv, quotation, stylization.