

11. Черная Е. С. *Моцарт и австрийский музыкальный театр* / Черная Е. С. — М. : Гос. муз. изд-во, 1963. — 435 с.
12. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : худож. индивидуальность, семантика* / Е. И. Чигарева. — Изд. 2-е, испр. — М. : УРСС, 2001. — 279 с.
13. Эйштейн А. *Моцарт : личность, творчество* / А. Эйштейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — М. : Музыка, 1977. — 355 с.
14. Bimberg G. *Dramaturgie der Händel-Opern* / Guido Bimberg. — Halle (Saale) : Martin-Luther-Universität Halle-Wittenber, 1985. — 110 S.
15. Leichtentritt H. *Händel* / H. Leichtentritt. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. — 871 S.
16. Sigmund-Schultze W. *Georg Friedrich Händel* / W. Sigmund-Schultze. — Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980. — 225 S.
17. Sigmund-Schultze W. *Wolfgang Amadeus Mozart unter dem Einfluss Georg Friedrich Händels* / Walther Sigmund-Schultze // *Händel-Jahrbuch*. — Leipzig, 1956. — 2 Jg. [VIII]. — S. 21—56.

УДК 78.071.1 : 782.1(430) “18”

Ирина Иванова, Адиля Мизитова

ОПЕРНЫЕ ОПЫТЫ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Авторы рассматривают лидершипиль «Возвращение с чужбины» в контексте оперных исканий Ф. Мендельсона. Приводятся высказывания композитора, раскрывающие некоторые представления о его идеале оперного искусства. Особая расположенность Ф. Мендельсона к жанрам национального театра объясняется его связями с культурой бидермайера. Даны сведения о И. Ф. Райхардте как о создателе жанра лидершипиль в немецкой музыке.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, И. Ф. Райхардт, лидершипиль, бидермайер, Hausmusik.

Ирина Иванова, Адиля Мизитова

ОПЕРНІ СПРОБИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА. *Автори розглядають лідершипіль «Повернення з чужини» в контексті оперних пошуків Ф. Мендельсона. Наводяться вислови композитора, що розкривають*

деякі уявлення про його ідеал оперного мистецтва. Особлива прихильність Ф. Мендельсона до жанрів національного театру пояснюється його зв'язками з культурою бідермайєра. Надані відомості про Й. Ф. Райхардта як засновника жанру лідершпіля в німецькій музиці.

Ключові слова: Ф. Мендельсон, Й. Ф. Райхардт, лідершпіль, бідермайєр, Hausmusik.

Iryna Ivanova, Adilya Mizitova

F. MENDELSSOHN'S OPERA EXPERIMENTS. *The authors consider the Liederspiel «Die Rückkehr aus der Fremde» in the context of F. Mendelssohn's opera tries. They cite some of the composer's judgements which show his view on his ideal of opera art. F. Mendelssohn's liking for national theatre genres results from his connections to Biedermeier culture. The article gives information about I. F. Reichardt as a creator of Liederspiel genre in German music.*

Key words: F. Mendelssohn, I. F. Reichardt, Liederspiel, Biedermeier, Hausmusik.

Романтическая опера XIX века в австро-немецкой культуре привычно связывается в украинском и российском музыкознании с тем направлением, которое было открыто «Ундиной» Э. Т. А. Гофмана и «Фаустом» Л. Шпора и плодотворно продолжено «триадой» К. М. Вебера, музыкально-сценическими сочинениями Г. Маршнера, А. Лорцинга, Р. Шумана, раннего Р. Вагнера – от «Фей» до «Лоэнгрин». Возникнув на основе национального зингшпиля, романтическая опера, на первый взгляд, поглотила его, вытеснив на периферию музыкальной культуры. Между тем, как показывает реальная картина творчества мастеров австро-немецкой оперы, комическая линия жанра успешно продолжала свое существование. Отчасти она привлекала внимание украинских музыковедов, определяя тематику, как дипломных работ, так и развернутых научных статей. Несмотря на это, общая панорама жанра не претерпевала существенных изменений, сохраняя пиететное отношение к признанному типу оперной поэтики, которая неизменно выступала эмблематичным выражением типологических свойств австро-немецкого музыкального театра XIX века. Отсюда недооценка начинаний Ф. Шуберта, лишь в последнее время подвергающихся научной коррекции [8], и музыкально-сценических опытов Ф. Мендельсона, также отдавшего

дань этой сфере творчества¹. На первый взгляд, наследие композитора не дает оснований для причисления его к ряду «театральных». Действительно, Ф. Мендельсон не оставил столь впечатляющих, сохраняющих сценическую жизнь ярких оперных образцов, которые можно было бы объединить понятием «театр Мендельсона». Между тем, как свидетельствует список сочинений композитора, его интерес к сценическому искусству, возникший буквально с первых профессиональных шагов, не угасает до конца жизни. В марте 1820 года юный автор пишет драматическую сцену «*Quel bonheur pour mon coeur*» («Какая радость моему сердцу») по Жан-Пьеру Клари де Флориану (1755-1794), а несколько месяцев спустя – *Lustspiel* «*Ich, J. Mendelssohn...*»². С этого момента и вплоть до 1829 года композитор создает пять зингшпилей и лидершпиль «Возвращение с чужбины» («*Heimkehr aus der Fremde*»). Десять лет спустя Ф. Мендельсон выступает в новом амплуа – автора музыки к драматическим спектаклям: «Рюи Блаз», «Антигона», «Сон в летнюю ночь», «Эдип в Колоне», «Аталия». Во фрагментах остался замысел оперы «Лорелея» по Э. Гайбелю.

Возможно, стремление композитора в пору юности достичь успеха на оперной сцене подогревалось амбициозными побуждениями его родителей. Как пишет Бернхард Бартельс (*Bernhard Bartels*), мать композитора Леа имела намерения поставить «Свадьбу Камачо» в придворной опере, но из-за сопротивления генерального музыкального директора Г. Спонтини она прозвучала лишь два года спустя (1827) с подмостков драматического театра [11, с. 68-69]. В связи с этим событием Арнд Рихтер (*Arnd Richter*) приводит письмо Ф. Мендельсона отцу: «<...> “Свадьба” теперь забыта в Берлине; они ее снова возобновят, и тогда

¹ Было бы неправомерным говорить о полном забвении оперного наследия композитора в XX веке. Так, например, в 1962 году городской театр Виттенберга представил новую инсценировку зингшпиля «Солдатская любовь» (1820) в обработке партитуры Вальтера Хербста; в том же году в Берлинской *Komische Oper* силами студенческого ансамбля Восточноберлинской консерватории был исполнен зингшпиль “Два педагога» (1821); а в 1977 году Баварское телерадиовещание показало лидершпиль «Возвращение с чужбины» (1829) при участии известных исполнителей: Ханны Шварц, Хелены Донат, Петера Шрайера. Дитера Фишер-Дискау и Бенно Куше под руководством Хайнца Вальберга [14, с. 55-57, 61].

² Напомним, что первое из имен композитора – Якоб (*Jacob*).

станет ясно, жить ей или умереть. Если она продержится, то ее найдут другие театры, если нет, то постановки на других сценах не помогут ей, а вот мне повредят <...>. Как считает музыковед, из содержания приведенного письма явствует, «что проект “Камачо” был родительским предприятием» [18, с. 90-91]. Симптоматично, что А. Рихтер называет «Свадьбу Камачо» единственной оперой Ф. Мендельсона.

Означает ли это, что композитор в зрелые годы не тяготел к завоеванию оперной сцены? Ответить на этот вопрос пытается Вульф Конольд (*Wulf Konold*) [15]. В качестве свидетеля его активных оперных исканий он привлекает вхожего в дом Мендельсонов с начала 20-х годов певца, актера и режиссера Эдуарда Девриента. Как замечает В. Конольд, в противовес друзьям семьи доктору Иоганну Людвигу Касперу и Карлу Клингеману – либреттистам зингшпилей юного Феликса, Э. Девриент считал его готовым для создания серьезной оперы. Однако композитор отверг предложенные певцом тексты. Первый из них, воспроизводящий эпизод освобождения Иерусалима, Ф. Мендельсон нашел слишком трудным для себя. Что касается второго, то он не понравился композитору, поскольку главный герой Ханс Хайлинг был ему несимпатичен, а стихи не пришлись по душе. Кроме того сюжет показался ему слишком похожим на «Фрайшюца» К. М. Вебера. Как бы то ни было речь должна идти не о качестве либретто, предложенном Э. Девриентом, а о субъективном неприятии его Ф. Мендельсоном. Показательно, что в 1833 году в Берлине с успехом была поставлена опера «Ханс Хайлинг» Г. Маршнера на этот же текст [15, с. 226-228]. Вместе с тем, Ф. Мендельсон не оставляет поисков оперного либретто. Об этом говорят его переговоры с театром *Drury Lane Theatre* и с руководством Мюнхенского театра. Он также планировал взять версию шекспировской «Бури» Карла Иммермана, для чего ездил для переговоров с поэтом в Дюссельдорф. Долгое время в переписке с К. Клингеманом обсуждался план либретто «*Pervonte*» по комедии Августа Фридриха Фердинанда фон Коцебу, но и он остался неосуществленным. «В последующие годы, – пишет В. Конольд, – Мендельсон больше не занимался так сильно своими оперными планами, но все время говорил о новых проектах и новых текстах» [15, с. 233]. Мощным стимулом для дальнейших «оперных страданий» композитора послужило его увлечение шведской певицей Дженни

Линд. Он возобновляет переговоры с Э. Девриентом, не столько предлагая конкретные идеи, сколько выдвигая основные принципы: «Это должно быть немецким, благородным и веселым: пусть это будет рейнское народное сказание или еще какое-либо подлинно национальное событие, или сказка, или настоящий главный герой (как в “Фиделио”). Это не Кольхас и не Синяя борода, или Андреас Хофер или Лоре Лей – но это может быть понемногу всего от всех!» [цит. по: 15, с. 235]. Одновременно композитор обсуждал возможный замысел оперы с немецкой актрисой и писательницей Шарлоттой Бирх-Пфайффер (1800-1868). Он даже планировал заполучить в качестве либреттиста Эжена Скриба, что довольно странно, учитывая нелюбовь Ф. Мендельсона ко всему французскому. Однако лишь в сотрудничестве с поэтом Эммануилом Гайбелем над созданием «Лорелеи» дело дошло до сочинения музыки.

Приведенная в работе В. Конольда любопытная информация об оперных «странствиях» немецкого романтика заставляет задуматься над парадоксальным несоответствием прилагаемых усилий и полученных художественных результатов. Заметим, что вынесенный в качестве заглавия вопрос – «Неудача с оперой?» – остается риторическим, поскольку автор завершает свое повествование фактически многоточием, предоставляя читателю либо исследователю найти свой вариант ответа. Выскажем некоторые соображения по этому поводу. Складывается впечатление, что Ф. Мендельсон не имел достаточно четких представлений об идеальном облике оперного сочинения. В письме к отцу, относящемся к периоду, последовавшему за премьерой «Свадьбы Камачо», композитор писал: «В инструментальной музыке (и это мои собственные слова, дорогой отец) я проложил свою собственную дорогу, а в остальном пока нет. Я знаю, что смогу сделать это и в оперном жанре, <...> поэтому я буду продолжать работать, пока найду возможность ясно выразить мои мысли насчет оперы <...>» [цит. по: 18, с. 91]. Судя по приведенным выше рекомендациям Э. Девриенту в отношении искомого оперного сюжета, он находился на перепутье и, возможно, в «Лорелее» смог бы обрести себя.

И все же отдельные мысли, высказываемые Ф. Мендельсоном в письмах, позволяют понять, что хотел и чего он не приемлел в оперном жанре. Так, в достаточно резких выражениях он критикует современную

французскую оперу, резюмируя: « <...> да, это произвело впечатление, но у меня нет для такого музыки. Потому что это низко, и если сегодня этого требует время и это необходимо, то лучше я буду писать церковную музыку» [цит. по: 15, с. 231]. В связи с приведенной выдержкой В. Конольд замечает, что «бидермайеровски-чопорная позиция», «строгое еврейское воспитание», отвергающее «всякую эротику», нелюбовь к эффектности, «без чего опера – по крайней мере, для того понимания времени – не могла обойтись», заставляли Ф. Мендельсона остро чувствовать «проблематику жанра на духовном уровне» [15, с. 231]. Лирик и поэт по своей природе, последовательно избегавший любых крайностей в искусстве, композитор неизменно стремился к простоте и безыскусности высказывания. Возможно, он был знаком с теорией драматической литературы Августа Шлегеля, который выдвинул положение о двух типах художественной формы. «Механической, – писал йенский романтик, – является та форма, которая путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности. <...> Органическая форма, напротив, является прирожденной, она строит материал изнутри и достигает своей определенности одновременно с полным развитием первоначального зачатка. Такие формы мы встречаем в природе <...>» [9, с. 255]. Созвучным воспринимается пожелание Ф. Мендельсона к оперной драматургии с исторической фабулой. События не должны были складываться в отдельные мелодраматические картины, а представлять собой органичное единство, характеры получать естественное развитие, вызывая живое сочувствие слушателей: «Я хочу попытаться написать не эффектную пьесу (хотя я все возможные эффекты, которые получатся из этого, горячо приветствую), а по-настоящему искреннее, произрастающее само из себя произведение искусства, если я возьмусь за оперу. А такое я хотел бы получить уже в самом материале» [10, с. 63].

Итак, если обращение композитора к зингшпилю можно объяснить «школьным» заданием, стремлением охватить как можно более широкий круг жанров, то создание лидершпиля «Возвращение с чужбины» («*Heimkehr aus der Fremde*») на пороге творческой зрелости (1829), несомненно, стало результатом сознательного выбора. Поэтому, не ставя перед собой цели представить музыкально-сценические опусы Ф. Мендельсона

в полном объеме, остановимся на этом сочинении, возникшем по поводу серебряной свадьбы родителей композитора, которая отмечалась 22 декабря 1829 года. Напомним, что родоначальником жанра лидершпиля считается Иоганн Фридрих Райхардт (1752-1814), один из признанных представителей второй берлинской песенной школы. Поскольку фигура этого уникального в своем роде человека не получила достойного освещения в отечественной науке, кратко представим его творческий путь и вклад в национальную культуру.

И. Ф. Райхардт родом из Кенигсберга. Он вырос в атмосфере музыки, упражняясь в игре на скрипке и фортепиано и изучая теоретические предметы у И. Ф. Харткноха, К. Г. Рихтера, Ф. А. Файхтнера. К музыкальным увлечениям вскоре добавились философские и литературные интересы. Он познакомился с И. Кантом, по рекомендации которого в 1768 году стал изучать право в университете. Музыкальное образование И. Ф. Райхардт пополнял в многочисленных поездках по Германии и Богемии, а также благодаря общению с именитыми музыкантами, в том числе Ф. Бендой¹, И. А. Хиллером, К. Г. Нефе, Ф. К. Душеком, К. Ф. Э. Бахом. Как пишет Х.-Г. Оттенберг (*Hans-Günter Ottenberg*), встреча с И. А. Хиллером стимулировала его на создание зингшпилей «Гензхен и Гретхен» и «Панорама Амура» [16, с. 1471]. Этот же музыковед отмечает воздействие на композиторский вкус И. Ф. Райхардта ораторий Г. Ф. Генделя и клавирной музыки К. Ф. Э. Баха. Образцами оперы *seria* для него служили сочинения И. А. Хассе и К. Г. Грауна – основателя и руководителя Берлинского оперного театра (1742). Впоследствии, во время посещения Парижа, И. Ф. Райхардт впервые услышал оперы К. В. Глюка, «в которые сразу влюбился» [16, с. 1473]. Музыкальные

¹ Франтишек (Франц) Бенда (1709-1786) – старший брат Й. А. Бенды, основоположник немецкой скрипичной школы, автор 17 симфоний, 15 сохранившихся скрипичных и двух флейтовых концертов с оркестром, 182 сонат для разных инструментов в основном с *basso continuo*, среди которых 167 скрипичных, 5 сохранившихся трио-сонат, 31 скрипичного дуэта, 68 сохранившихся каприччио для скрипки *solo*[12]. Ф. Бенда происходит из семьи чешских музыкантов, представленной 12 композиторами, скрипачами, клавесинистами, певицами. Глава рода – Ян Иржи (Иоганн Георг) Бенда (1686-1757). Пятеро из его шестерых детей были видными музыкантами. Приобрели известность на музыкальном поприще два сына и две дочери Франтишка Бенды. Его дочь Юлиана стала женой И. Ф. Райхардта [2].

интересы И. Ф. Райхардта нашли отражение в его музыкально-критических работах: «Письмах внимательного путешественника о музыке» (1774 и 1776), программном выпуске «Журнала музыкального искусства» (1782). Композитор оставил огромное наследие в жанрах оратории, кантаты, оперы, песни, мелодрамы, балета, инструментальной музыки, в том числе 7 симфоний, серию концертов для разных составов и пр. Его оперные опыты включают множество зингспиелей, лидерспиелей, опер *seria*. В отношении «открытого» И. Ф. Райхардтом жанра лидерспииля Хартмут Гримм (*Hartmut Grimm*) пишет как об «анахронистической попытке» композитора создать музыкальный театр, основанный лишь на песенных формах. Названный автор усматривает в этих начинаниях «экстремальный вариант раннего средне- и северо-немецкого зингспииля». Цель композитора видится ему в благоприятном воздействии на публику простых и любимых мелодий, контрастирующих «любимому той же самой публикой “оглушающему шуму” бравурной большой оперы, так что лидерспииль рекомендовался в качестве “эпилога” после оперного представления» [13, с. 1484]. Заметим, что такого рода попытки закрепить «исконно немецкое» в музыкальном театре гармонировали с ведущими идеями веймарских классиков. Симптоматично, что первым образцом жанра называют «Любовь и верность», созданную И. Ф. Райхардтом на либретто Иоганна Вильгельма Гете в 1800 году.

Популярность лидерспииля в Германии, на первый взгляд, противоречит интересам романтиков ко всему необычному, выходящему за границы повседневного. Вместе с тем, он принадлежит к тому слою национальной культуры, который традиционно связан с повышенным вниманием к быту как высокой ценности. Комментируя некоторые тенденции творчества Ганса Сакса (1494-1576), литературовед Б. Пуришев пишет: «Домашний очаг – его микрокосм. В нем воплощается для Сакса идеал бюргерского благополучия и прочности земных связей. И подобно тому, как он торжественно и деловито воспел городское благоустройство Нюрнберга, воспел он столь же деловито и не без наивного пафоса примерное благоустройство своего домашнего очага». В качестве примера ученый приводит стихотворение прославленного мастерзингера «Вся домашняя утварь, числом в триста предметов» (1544), где он обстоятельно описывает «вещь за вещь всю свою домашнюю утварь,

возводя, таким образом, бюргерский уют в предмет поэтического панегирика» [7, с. 21]. Зародившийся в эпоху Реформации культ Дома возрождается в XIX веке, прежде всего, в художественном явлении, получившем наименование бидермайера. Уместно привести толкование «домашнего» А. Михайловым. «То, что мы видим, стоя на улице и глядя на дом, – пишет литературовед, – это внешняя сторона и оболочка внутреннего, не просто фасад <...>, но проявление этого внутреннего» [5, с. 236-237]. Приводя эту выдержку из работы ученого, Р. Мизитова делает вывод, что «в романтической культуре осуществляется своеобразная идентификация “я” и “дома”, поскольку интерьер – это пространство, где человек живет собственной жизнью. Следовательно, категория дома приобретает мировоззренческий смысл, служа одним из способов высказывания самого человека» [4, с. 110]. Симптоматично, что рассуждения такого рода музыковед привлекает в контексте анализа фортепианных сонат Ф. Мендельсона.

Романтическое понятие «дома» корреспондирует с широко распространенной в Германии традицией *Hausmusik*, которая в XIX веке оказывается частью культуры бидермайера. Рассматривая это явление в связи с анализом «Песен без слов» Ф. Мендельсона, Г. Демченко указывает, в первую очередь, на его глубокую укорененность в демократической среде, обращение к бытовым формам музицирования, «домашний» способ высказывания и общения [3, с. 45-46]. Немецкий музыковед Николаи Петрат (*Nicolai Petrat*) характеризует домашнее музицирование как особый сценарий, в котором значительное место отводится пению, обсуждению звучащих образцов, наряду с которыми исполняются достаточно крупные сочинения – вплоть до оратории. «Завершает домашнее мероприятие в семейном кругу, – пишет автор, – в любом случае хорал; в конце “семейного развлечения” стоит “вечерняя молитва для всей семьи”» [17, с. 158-160]. В какой-то мере единицы «домашнего спектакля» определили в результате композиционно-драматургическую идею 48 «Песен без слов» Ф. Мендельсона. Здесь и сольные лирические признания, и эпическое повествование, и имитация *Liedertafel*. А завершается эта уникальная антология в стиле бидермайера хоральной пьесой.

В этом русле целесообразно рассматривать оперные опыты Ф. Мендельсона 1820-х годов. Напомним, что культуру бидермайера обычно

отграничивают 1815-1848 годами. Квинтэссенцией интереса композитора к такого рода искусству служит «Возвращение с чужбины» в силу принадлежности к жанру лидершпиля. Автором либретто К.-Х. Кёлер (*Karl-Heinz Köhler*) уверенно называет К. Клингемана [14, с. 60]. Иного мнения придерживается Вульф Конольд. Ссылаясь на Рудольфа Элверса, он сообщает, «что, по крайней мере, большие части либретто написал писатель из Ганновера Фридрих Фойгт (1792-1861)» [15, с. 226]. «Домашность» интонации незамысловатого сюжета¹, его добродушный юмор сказываются в отсутствии амплуа «злодея», несмотря на недобрые намерения Кауца, чьи происки служат пружиной развития интриги. Возникает любопытная параллель с «темными» Каспаром, Лизиартом, Мефистофелем, вмешательство которых в жизнь главных героев непременно окрашивалось в демонические тона. Происходящие события в лидершпиле Ф. Мендельсона имеют подчеркнута бытовой характер, персонажи представляют собой типичные портреты людей из народа, ход перипетий – предсказуем, что в совокупности превращает это сочинение в веселую игру, легко реализуемую сценически в домашних условиях.

Поэтика такого рода проецируется на текст разговорных диалогов. В этом плане особенно примечательна сцена 4, в которой реплики Лизбет и Кауца нередко перебивают друг друга, образуя своеобразный «вторгающийся контрапункт».

Кауц: *Ведь ты еще не выбрала себе кого-либо из этих молодых парней?*

¹ Действие оперы происходит в сельской местности. Молодой человек Герман (тенор), вопреки воле матери, отправляется на войну и отсутствует несколько лет. Его верно ждет возлюбленная Лизбет (сопрано). Накануне праздника в деревне появляется торговец Кауц (в пер. с нем. – «малый»; бас). Обманным путем он пытается расположить к себе приглянувшуюся ему девушку, для чего, в соответствии с законом комического жанра, выдает себя то за вербовщика, то за церемонеймейстера, то за воина, а «прошупав» ситуацию, – и за Германа. Бойкость и известное обаяние позволяют ему ввести в заблуждение чету Шульцев – родителей главного героя, но, в конечном счете, он сам себя разоблачает. В игру с переодеванием включается и Герман; появившись в одежде бродячего музыканта, он пытается узнать, как настроены родители по отношению к нему. Затем, надев пальто и меховую шапку сторожа Мартина и вооружившись его горном, фонарем и шпагой, разыгрывает сцену ареста Кауца. Неприхотливая интрига благополучно завершается всеобщим примирением и воссоединением влюбленных.

(Лизбет качает головой). *Никого – тем лучше, а то завтра мне было бы
Жаль, если бы мой долг ...*

Лизбет: *Как? Вы ...*

Кауц: *Да, трудный денек! Да, дитя мое, завтра здесь будет дело – но я
не помешаю Вашему празднику, я отпраздную с вами!*

Или:

Кауц (потирает колено): *Добрый вечер, господин Шульц! Мостовая в
деревне могла бы быть и получше!*

Шульц: *Когда привыкаешь, то идешь осторожнее. Добро пожаловать,
(жене), ну, поздоровайся же!*

Истолковывая понятие «разговора» в качестве особого типа общения, А. Михайлов пишет: «Разговор (как светская беседа) не приводит в волнение глубины души (да этих глубин как бы и нет – в соответствии с тем, как понимается личность), а потому остается условным и отвлеченным – как выражение мнений, где реплики и возражения возможны лишь на некотором поверхностном уровне; диалог формален, он, собственно, состоит из цепочки монологов, некрепко спаянных» [6, с. 287]. Примечательно, что это наблюдение ученый приводит в контексте рассуждений о характерных особенностях литературного бидермайера и замечает в сноске: «Теперь этот феномен бидермейеровской беседы-“болтовни” хорошо исследован <...>», ссылаясь на авторитетный немецкий источник [там же]¹.

Бытовой настрой лидершпиля не вуалирует романтические мотивы, имеющие многообразные проявления. Уже в первом номере – Романсе жены Шульца, заложена сказочная интонация, столь характерная для художественного творчества XIX столетия. Беспокойство матери по поводу сбежавшего на войну сына предстает под знаком баллады в народном духе: «Давным-давно сидела на троне королева, которая так сильно любила своего сына, что не гнушалась ни хитрости, ни магических заклятий, только чтобы оградить его от беды, – ведь молодежь безумна и не бережет себя!». Главный лирический герой сочинения Герман покидает отчий дом и отправляется странствовать, чтобы, вернувшись, найти свою любовь. Немаловажно, что он путешествует с цитрой в руках и сочиняет песни, аккомпанируя на ней. Так, чисто в романтическом

¹ В слове «бидермайер» сохранена авторская орфография – «бидермейер».

ключе преломляется изначальная орфическая тема музыкального искусства. Сами композиционные принципы лидершпиля – чередование событийных разговоров с музыкально-поэтическими вставками, отсылают к наследию йенского романтика Людвиг Тика, в частности, к его незаконченному роману «Странствия Франца Штернбальда» (1798), где занимательное повествование постоянно нарушается песнями героев. Таким образом, сочетание повседневного и поэтического в полной мере отвечает духу бидермайера, одним из представителей которого считают названного писателя. «Поздние произведения Тика, – пишет А. Михайлов, – это все новеллы-разговоры, которые полностью соответствуют тенденции повествовательных жанров бидермейера; более ранние произведения Тика подготавливают такой позднейший “разговорный” жанр» [6, с. 287]. В музыкальном языке лидершпиля Ф. Мендельсон широко разрабатывает тот пласт песенной стилистики, с которым потомки будут нередко связывать его имя. Показательно, что в это же время композитор приступает к созданию первой тетради «Песен без слов».

Композиционно-драматургическая канва «Возвращения с чужбины» включает Увертюру и 14 номеров, в том числе 6 сольных, два дуэта, два терцета, речитатив Кауца, инструментальную интерлюдия, хор и Финал. Заявка на оперную драматургию осуществляется уже в №1 – Романсе, в котором еще до разговорного текста представлена экспозиция интриги. На первый взгляд, он являет собой простую куплетную форму, не притязующую на принадлежность высокому академическому искусству. Его структура типична для данного жанра: три куплета, два из которых различаются лишь кадансом, а третий динамизирован, обрамляются, а изредка и прослаиваются оркестровыми ритурнелями. Однако более внимательный взгляд заставляет вспомнить и о развитых песенных формах Ф. Шуберта, и об инструментальных миниатюрах Ф. Мендельсона. Романс написан в элегическом *e-moll*, в темпе *Andante con moto*. В оркестровых соло имитируется движение прялки, что обусловлено сценической ситуацией: жена Шульца исполняет Романс, сидя за прялкой. Невольно вспоминается «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, «Песни без слов» *op. 67 № 4 (C-dur, «Песня пряжи»)*, № 5 (*h-moll*, с имитацией в ритурнелях движения прялки) Ф. Мендельсона, стихотворение с музыкой «Стой» М. Везендонк – Р. Вагнера. Даже приведенные

немногочисленные примеры позволяют осмыслить бытовую вещь одновременно как атрибут народной жизни и поэтический символ, что совпадает с двойственной «тональностью» – жанровой и романтической, мендельсоновского лидершпиля. Внешняя классичность формы нарушается неквадратностью вокально-поэтических фраз, неожиданной активизацией оркестровой партии, которая в таких условиях берет на себя роль инструментального обобщения. Названные приемы создают впечатление свободной импровизации: героиня поет «от себя», как бы на ходу сочиняя сюжет. Вместе с тем, как нетрудно убедиться, перед нами – результат изощренной композиторской работы, которая может сравниться с моцартовской утонченностью.

В несколько другом ключе выдержана Песня Лизбет (№ 3). Эта музыкальная экспозиция главной лирической героини скорее напоминает небольшую ариетту. Тональность *g-moll*, темп *Andante con moto*, пластика трехдольного метра, опевания и задержания в мелодии отсылают к чувствительным ариям эпохи В. А. Моцарта. Как и в Романсе, куплетная форма, в данном случае не предполагающая варьирования, характеризуется активным внутритематическим развитием, которое здесь во многом стимулируется гармоническим движением. Романтическая двойственность чувствований представлена в оркестровом вступлении, где первоначальный *B-dur (dolce)* сменяется *g-moll*. Инструментальная партия постоянно меняет свое функциональное амплуа. В первой части куплета она вторит вокальной мелодии, во второй – то выходит на первый план во время выдержанных звуков, то выступает в роли «комментатора» (*espressivo*). На гранях формы оркестровые соло акцентируют лирические, а подчас плачевые интонации, обобщая содержание литературного текста. Приведем его небольшой отрывок: «*Уезжает кто-то на чужбину, / В погоне за далеким счастьем, / Ища в дали то, / Что было так близко. / И вот, из голубой дали / Ночью льется мягкий свет – / Это светят прекрасные звезды юности <...>*».

Иная грань лирической героини раскрывается в Мелодраме и Песне (№ 12). Согласно ремарке, ранним утром Лизбет выходит из дома с цветочными венками, чтобы украсить ими дверь. Текст Песни наполнен типично романтическими мотивами, превращающими явления окружающего мира в поэтические метафоры. Свой сольный выход девушка

завершает следующими словами: «*Сейчас взойдет солнце, но не буди спящих! / Пусть цветы своим сиянием станут герольдами сегодняшнего дня! / Цветочные цепи обнимут их, счастливые часы сплетутся в венки и обовьют их, / Обретших друг друга. / Цветы живут и умирают, исполнив сладкий долг <...>*». В австро-немецкой художественной традиции мотив цветов можно считать сквозным. Вспомним: В. Мюллер и Ф. Шуберт – «Цветы Мельника» и «Засохшие цветы», как символы рассвета любви и ее заката, К. М. Вебер – розы Агаты, окрапленные Отшельником, Г. Гейне и Р. Шуман – «Я укрою свою душу в чашечке цветка», Р. Вагнер – девушки-цветы, своим ароматом прельщающие неосторожных путников. Мимо «цветочной» тематики, возможно, не без влияния австро-немецкого искусства, не прошли и создатели французской лирической оперы. Так, в «Фаусте» Ш. Гуно Мефистофель заклинает цветы искушать Маргариту; он же накладывает запрет на любовные подношения Зибеля; Мелизанда боится протянуть руки Пеллеасу, так как они полны цветов; Голо, восхищаясь маленькими ручками жены, говорит, что мог бы смять их, как цветы; политые в полдень цветы символизируют освобождение Пеллеаса от ужаса бездны. Во всех приведенных примерах цветы и любовь связаны прочными узами – не случайно и по сию пору в знак нежных чувств мужчина дарит возлюбленной цветы. Если же заглянуть в глубь истории, то невольно вспоминается одна из литературных версий «Тристана и Изольды» – лэ «Жимолость» средневековой поэтессы Марии Французской. Нетрудно заметить, как поэтическая призма художественного творчества преобразует бытовую деталь – часть материальной культуры, в духовную субстанцию. Свойство романтического искусства удерживать одновременно в смысловом поле сочинения бытовые и возвышенные стороны содержания определяет характер и Песни Лизбет. Ее «весенний» *A-dur*, очень быстрый темп *Molto allegro vivace*, безостановочное движение в партии оркестра, простая мелодия, куплетная форма апеллируют как к песням Ф. Шуберта в народном духе, так и к более поздним *Lieder* И. Брамса.

На фоне миниатюрных лирических высказываний Песня Кауца (№ 4) – характерного героя, выделяется развернутостью масштабов. Она построена по принципу сложной двухчастной формы с блестящей кодой-стреттой. Определяя жанр выхода Кауца словом «песня», Ф. Мендельсон,

скорее, отдает дань традиции народных спектаклей, так как, по сути, он пишет настоящую оперную арию, не уступающую в высоком слоге номерам Папагено. К.-Х. Кёлер отмечает сходство виртуозного парландо Кауца с оперной музыкой Дж. Россини [14, с. 61]. Амплуа комического баса с типичным приемом скороговорки позволяет композитору создать песню-скерцо с такими ее приметам, как подчеркнутые доли такта, с помощью которых «выстреливаются» отдельные слова, трели, форшлагги, *staccato*, неожиданная смена динамики. Названные свойства присущи оркестровой партии, дополняющей портретную зарисовку героя. Возникает своеобразная пародия на расстоянии – параллель к скерцозной песне Каспара, соблазняющего Макса возможностью легкого выигрыша. В лидершпиле Ф. Мендельсона – аналогичная ситуация: Кауц пытается обаять Лизбет. Ощущение пародирования усиливается тональными ассоциациями; демонический *h-moll* подменяется в бытовой пьесе победоносным *D-dur*. Пародийность проникает и в глубь Песни Кауца, ее вторую часть, решенную в духе полонеза (*maestoso*, 3/4), с фанфарными ходами и пунктирным ритмом. Здесь рождается еще одна параллель, отсылающая к знаменитой арии Фигаро «Мальчик резвый». Возвращение темпа *Allegro vivace* в коде сопровождается неуклонным возрастанием динамики от двух *pp* до *ff*, что напоминает искрометные *crescendo* Дж. Россини. Описанный номер раскрывает хрестоматийный «образ» Ф. Мендельсона с неожиданной стороны, как блистательного физиономиста, музыкального комедиографа, мастера характеристического портрета. Юный Ф. Мендельсон смело вступает в соревнование с такими общепризнанными мэтрами буффонного жанра, как В. А. Моцарт и Дж. Россини. Будь немецкий романтик композитором XX века, ему приписали бы сложные интертекстульные связи, многосторонний диалог с культурой, в то время, как он учитывает слушательский тезаурус, с одной стороны, избавляя простонародный сюжет от откровенно бытового звучания, с другой, – подчеркивая принадлежность к единому интонационному словарю эпохи.

Театральность, отмеченная в Песне Кауца, получает новое наклонение в сольном выходе Германа. В качестве «визитной карточки» он поет для Лизбет, подыгрывая себе на цитре. Драматургия его Песни (№ 5) складывается из двух контрастных образов (двойная двухчастная

форма). В нечетных частях вечерней пасторали, запечатленной в поэтической тексте, отвечает используемый комплекс музыкальных средств: *G-dur*, *Andante*, 6/8, бурдонные басы, имитация переборов на щипковом инструменте. В четных разделах картинка меняется: военная жизнь, не приносящая радости, озвучивается тональностью *h-moll*, темпом *Allegro*, размером 2/4, *f* и *ff*, сигнальными мотивами. При единстве их музыкального материала заключительный фазис идет на *diminuendo*, а «мысли о Ней» окрашиваются мажорной краской *H-dur*.

Остроумно решена вторая Песня Германа (№ 8). Строфы номера, написанные в романтическом музыкально-поэтическом ключе, периодически чередуются с вмешательствами Кауца, реплики которого снижают возвышенный тон высказывания. Это заставляет и Германа прервать пение и разразиться далеко не поэтическим восклицанием: «Черт побери, чтобы у него легкие разорвало!». Оппозиция названных героев корреспондирует с парой Бельмонт – Осмин из «Похищения из сераля». Г. Аберт считает этих персонажей главными противниками в опере В. А. Моцарта. Он обращает внимание на их дуэт, в котором Бельмонт передразнивает Осмина, и характеризует его как совершенно поразительную, подлинно моцартовскую пьесу [1, с. 411-426]. Черты диалога присущи Речитативу Кауца (№ 9) – соло героя прерывается пародийными репликами оркестра, а в конце – Германа. Хвостовство Кауца передается повторностью квинтовых призывных оборотов с пунктирами, которые комментируются кадансовым оборотом с трелью в инструментальной партии.

Моцартовские традиции просматриваются в сфере ансамблевого письма. В обоих дуэтах и терцетах соблюдается принцип индивидуализации участников. Открывает серию дуэтов общение Лизбет и матери Германа. Партия девушки в легком вальсовом движении соответствует настроению стихов, где сообщается о подготовке праздника (*G-dur*). Ответные соло матери, горюющей об отсутствующем сыне, изобилуют плачевыми интонациями, секстовыми ходами, общим нисходящим движением мелодических фраз (*e-moll*). Кода дуэта приводит к согласию героинь и заканчивается радостным ожиданием праздника. Лирическому женскому дуэту «отвечает» *quasi* воинственный комический мужской – Германа и Кауца. Его строение соответствует сюжетной ситуации:

Герман призывает арестовать Кауца, а его противник просит пощады. Отсюда – пунктирные квартовые интонации, громкая звучность, скандирование на одном звуке у первого из них и элементы скороговорки, *pianissimo*, интонации мольбы у другого. В партии оркестра используются типовые формулы «военной» музыки – тираты, фанфарные ритмические фигуры, стремительные гаммообразные взлеты. Три раздела дуэта обрисовывают ситуацию в развитии, завершаясь, в конце концов, примирением героев. В отличие от номера в традиционной опере, который, как правило, останавливает действие, давая выход лирическим чувствам, дуэт в лидершпиле Ф. Мендельсона органично встроено в сюжетную коллизию, чему способствуют словесные вторжения Шульца. В еще большей степени сказанное касается обоих терцетов. И в том, и в другом в качестве «бродильного» элемента выступает Кауц. В № 6 Герман оказывается как бы на линии огня: Лизбет старается вовлечь возлюбленного в лирический диалог, а Кауц пытается помешать им, провоцируя юношу на проявление агрессии. В результате характер интонации подвергается частой смене, сообщая Терцету сквозное музыкальное развитие. Поскольку данный номер находится в эпицентре интриги, он не приводит к согласию сторон. Активность драматургического процесса, открытость Терцета дальнейшим событиям подчеркиваются сквозным тонально-гармоническим планом. Начавшись в *A-dur (Vivace)*, ансамбль во втором разделе приходит в *d-moll (Allegro vivace)*, в коде закрепляется *D-dur (Presto)*. Второй этап драматургического развития ознаменован возникновением скерцозности, что проявляется в пульсации размера 6/8, трелях, форшлагах, штрихе *staccato* в партии оркестра. Интонационный строй вокальной мелодии соло Кауца представляет собой обыгрывание характерных приемов арии мести с элементами басовой скороговорки. Нацеленность на скерцозность сохраняется до самого конца, словно передавая атмосферу «безумного дня». В Терцете № 7 Кауц пытается очернить Лизбет в глазах четы Шульцев. Сохраняя установку на интонационную индивидуализацию персонажей, Ф. Мендельсон выписывает партию матери в кантиленном ключе, чередуя центры *F-dur, d-moll, B-dur*; такого рода нестабильность тонального плана передает волнение, охватившее героиню. В противовес фрау Шульц, ее супруг спокоен (ремарка *tranquillo*); он постоянно бубнит на одной ноте,

сопровождаясь остигатной формулой *T-D*. По принципу ансамбля построен и единственный Хор (№ 13), на который накладываются прозаические реплики персонажей. Его стилистика отвечает широко распространенным «поздравительным» хорам в австрийской и немецкой опере классико-романтической эпохи («Свадьба Фигаро», «Фрайшютц», «Лоэнгрин»). С этого момента интрига движется к счастливой развязке. В Финале (№ 14) Ф. Мендельсон не делает кульминации, отдавая предпочтение водевилю согласия. Композитор позволяет высказаться по очереди всем ключевым персонажам (Герману, Матери, Лизбет, Кауцу) и закругляет представление хором, прославляющим любовь и верность.

Романтический флер мендельсоновского лидершпиля в наиболее концентрированном виде предстает в двух инструментальных номерах: Увертюре и симфонической картине «Ночь. Перед наступлением утра» (№ 11). Драматургически они связаны с образом Лизбет. Характеризующая ее тема обрамляет Увертюру и сопровождает появление героини на сцене в конце программной зарисовки. «Арочность» этих номеров подчеркнута тональными средствами, соответственно *A-dur – e-moll*, переходящий в *A-dur*. Увертюра насыщена лирической песенностью. Во вступлении (*Andante*) она подкрашена танцевальностью (6/8), а в последующих разделах (*Allegro di molto*) приобретает различные оттенки: взволнованная, возбужденная в главной партии, широко распевная в заключительной. Очевидно, во избежание некоторой монотонности высказывания композитор создает в экспозиции контрастные образы. В связующей партии возникает диалог между «воинственными» пунктирными ходами и закругленными лирическими фразами. Побочная партия погружена в атмосферу легкой скерцозности. Драматургический акцент, несомненно, падает на заключительную тему – наиболее яркую в экспозиции, что вообще типично для Ф. Мендельсона. Эта же тема господствует в разработке и репризе, причем во втором случае она вытесняет главную на основе их интонационного родства. Вопреки увлеченности Ф. Мендельсона оперными увертюрами К. М. Вебера, нашедшей отражение в его собственных концертных увертюрах, в данном случае он не прибегает к приемам программной музыки, предвосхищая ту поэтическую ауру, которая превратит бытовую пьесу в творение художественно-романтического сознания. Напротив, эпизод рассвета

живописен, что проявляется в постепенном переходе от *Adagio* к *Più mosso*, от строгих аккордовых вертикалей к оживленному движению, от гармонической последовательности побочных ступеней к терцовым мажоро-минорным сопоставлениям – *e-moll-C-dur-A-dur-Fis-dur-A-dur*, от *pp* до *ff*. Как представляется, это едва ли не первый в оперной практике XIX века пример воссоздания симфоническими средствами картины рассвета, подготавливающий аналогичные опыты Р. Вагнера и Н. Римского-Корсакова. Нет сомнений в том, что музыка Ф. Мендельсона не может соперничать с интонационно-гармонической роскошью образцов, созданных композиторами более позднего времени. Тем не менее, несмотря на камерный тон высказывания, она не лишена колористики и акварельной живописности. Не будем забывать, что ранний немецкий романтик был талантливым рисовальщиком.

Знакомство с лидершпилем «Возвращение с чужбины» Ф. Мендельсона убеждает в принадлежности этого жанра к оперному искусству, поскольку ни простота сюжета, ни формальное преобладание песни как средства характеристики героев, ни наличие развернутых разговорных диалогов не умаляют значения собственно оперных закономерностей. Доказательством этому служат превращение некоторых песен в небольшие арии, тематическая индивидуализация персонажей в сольных и ансамблевых номерах, обращение практически ко всем типичным оперным формам, включая хор, масштабную увертюру и инструментальный эпизод. Вместе с тем, выбор тональностей, неширокая тесситура вокальных партий, отсутствие виртуозности позволяют исполнять это сочинение силами любителей, отвечая сложившейся культурной традиции. При этом лидершпиль сценичен, предполагает актерскую игру певцов, содержит эффектные повороты. Таким образом, анализ скромного музыкально-сценического кунштюка Ф. Мендельсона убеждает в незаурядности оперного мастерства композитора. Присущее ему чувство театра, владение динамикой драматургического развития, способность к созданию ярких музыкальных характеристик героев при сознательном ограничении избираемых средств оставляют открытым вопрос о причинах несостоявшейся оперной карьеры Ф. Мендельсона – еще одна загадка, оставленная романтическим XIX веком.

Список использованной литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт/ Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1, кн. 2. — 608 с.
2. Бенда, Франтишек [Электронный ресурс]. — Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Бенда,_Франтишек. — Загл. с экрана.
3. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 44—48.
4. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10 — 20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Мизитова Рената Владимировна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — М., 1999. — 195 л.
5. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности : сб. ст. / отв. ред. Г. С. Кнабе. — М., 1988. — С. 219—270.
6. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» / А. В. Михайлов // Странствия Франца Штернбальда / Людвиг Тик. — М., 1987. — С. 279—340.
7. Пуришев Б. Себастиан Брант и Ганс Сакс / Б. Пуришев // Корабль дураков / Себастиан Брант. Избранное : [оба произведения] пер. с нем / Ганс Сакс. — М., 1989. — С. 7—27.
8. Черкашина М. Р. Шуберт и музыкальный театр / М. Черкашина // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. — 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 45—54.
9. Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве / Август Шлегель ; пер. Т. И. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма : документы / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. — Л., [1935]. — С. 213—268.
10. Appold J. L. Felix Mendelssohn Bartholdy. Landschaften in Briefen, Bildern und Musik / Juliette Laurence Appold. — Essen : Die Blaue Eule, 2007. — 306 S. — (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule ; Bd. 77).
11. Bartels B. Mendelssohn-Bartholdy. Mensch und Werk / Bernhard Bartels. — Bremen ; Hannover : Walter Dorn, cop. 1947. — 303 S.
12. Franz Benda [Electronic resource]. — Mode of access: en.wikipedia.org/wiki/Franz_Benda. — Title from the screen.
13. Grimm H. Reichardt Johann Friedrich. Bühnenwerke / Hartmut Grimm // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : 26 Bd. in 2 T. / hrsg. von Ludwig Finscher. — 2., neubearb. Ausg. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2005. — Personenteil 13 : Pal – Rib. — S. 1484—1485.

14. Köhler K.-H. Mendelssohn / Karl-Heinz Köhler. — Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 1995. — 174 S.
15. Konold W. Felix Mendelssohn Bartholdy und Seine Zeit / Wulf Konold. — Regensburg : LAABER, 1984. — 376 S.
16. Ottenberg H.-G. Reichardt Johann Friedrich / Hans-Günter Ottenberg // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : 26 Bd. in 2 T. / hrsg. von Ludwig Finscher. — 2., neubearb. Ausg. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2005. — Personenteil 13 : Pal – Rib. — S. 1471—1478.
17. Petrat N. Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848) / N. Petrat. — Hamburg : Wagner, 1986. — 306 S.
18. Richter A. Mendelssohn : Leben, Werke, Dokumente / Arnd Richter. — Mainz : Schott ; München : Piper, 1994. — 425 S. — (Serie Musik Piper-Schott ; Bd. 8202).

УДК 78.071.1 : 782.1(450) “17/18”

Ирина Драч

РУССКАЯ ЭКЗОТИКА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДОНИЦЕТТИ

Оперное наследие итальянского композитора Г. Доницетти представлено в аспекте реализации принципов культурного диалога. Характеризуются особенности малоизвестного композиторского опуса «Восемь месяцев в два часа, или Ссылные в Сибири» (1827) как образца романтической мелодрамы и раннего опыта воплощения русского сюжета на европейской музыкальной сцене. Раскрываются образно-смысловое содержание и историческая основа сочинения. Обнаружена мелодия популярной украинской песни «Їхав козак за Дунай» в увертюре ко второй («римской») редакции этой оперы (1832).

Ключевые слова: оперный сюжет, жанр «романтической мелодрамы», бельканто, итальянская опера

Ирина Драч

РОСІЙСЬКА ЕКЗОТИКА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Г. ДОНІЦЕТТІ. *Оперна спадщина італійського композитора Г. Доницетті представлена в аспекті реалізації принципів культурного діалогу. Характеризуються особливості*