

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
д.ф.н., Соколов Б. Г.

Председатель ГАК,  
д.ф.н., проф., Соколов Е. Г.

---

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Структура итальянского музыкального либретто и его  
философско-эстетический и аксиологический аспекты**

По направлению – 033000 «Культурология»

Профиль – «Культура Италии»

Выполнил студент

**Мохова Анастасия**

**Александровна**

Научный руководитель:

к. соц. н., ст. преп. **Хмырова-Пруель И. Б.**

---

Санкт-Петербург  
2016

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>1. Эволюция музыкальности оперного либретто (исторический очерк)</b> .....	10
1.1. Музыкальность поэзии в академии «Аркадия» и венецианская либреттистика .....	10
1.2. Литературная опера. Особенности либретто Дж. П. Канди .....	17
<b>2. Структура музыкального либретто, динамика его развития и влияние на музыкальную форму оперы в целом</b> .....	19
2.1. Искусство либреттиста как творческое самопожертвование .....	19
2.2. Пьетро Метастазियो и его либретто .....	22
<b>3. Джузеппе Верди и оперная драматургия (на примере оперы «Аида»)</b> .....	26
3.1. Структура либретто оперы Джузеппе Верди «Аида» (1871) .....	26
3.1.1. <i>Поиски сюжета</i> .....	26
3.1.2. <i>Работа над созданием либретто, переписка с Антонио Гисланцони</i> .....	29
3.2. Культурные, философско-эстетические и аксиологические аспекты оперы Джузеппе Верди «Аида» (1871) .....	34
<b>4. О перспективах либреттологии как научной дисциплины</b> .....	37
4.1. Исторические, культурные и литературные аспекты изучения либретто .....	37
4.2. Ценностный аспект либретто. Эстетика либретто .....	42

<b>Заключение .....</b>	<b>45</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>47</b>

## Введение

Проблема становления оперного жанра, что был вызван к жизни гуманистическими идеалами эпохи итальянского Возрождения, а также вопросы оперной драматургии до сих пор привлекают к себе внимание культурологов, музыковедов, литературоведов, теоретиков и практиков музыкального театра. Опера, соединяющая в себе на равноправных началах поэзию, музыку и сценическое действие, стала важной формой синтетического искусства, способного «правдиво выразить человеческие чувства»<sup>1</sup>. Именно поэтому этот музыкальный жанр, в котором проявляется диалогичность различных культур – родной для оперы итальянской культуры и музыкальных культур других стран и народов, – получает особый интерпретационный статус, усиленный синтезом драматического и музыкального искусств. Такая синтетическая природа оперы и обусловила ее пограничное положение между музыкой и литературой. А проблема взаимовлияния музыки и литературы очень обширна и многогранна, поскольку на разных этапах развития оперного искусства, в рамках каждой разновидности оперы попеременно доминировала та или иная составная ее часть. В прямой зависимости от соотношения «драма-музыка» менялось представление и о либретто, словесном компоненте музыкального произведения.

Опера, выросшая из-под пера и струн флорентийских поэтов и музыкантов, изначально провозглашала господство поэзии над музыкой. Оперный жанр, ознаменовавший перелом в музыкальном стиле XVI века, выйдя за пределы своего «родительского круга» и соприкоснувшись с широкой аудиторией, приобретал все новые и новые направления в своем развитии. В течение второй половины XVII века драматическое содержание оперы постепенно начало отходить на второй план, давая возможность пышному расцвету вокального искусства в Италии. На рубеже XVII и XVIII вв. неаполитанцы создали такой жанр итальянской оперы, в котором они объединили опыт

---

<sup>1</sup> *Сабина М. Д., Цытин Г. М.* Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т. 2, М.: Музыка, 1979, С. 5

флорентийской, римской и венецианской оперных традиций. Этот жанр характеризовался полным господством музыки над текстом. Даже в период наивысшего расцвета неаполитанской оперной школы внимание к драматическому содержанию оперы все более ослабевало.

На протяжении XVIII века поэтами и композиторами делались попытки укрепить драматургию оперы-серия или «серьезной» оперы – разновидности оперы, которая зародилась в Неаполе. Одновременно с оперой-серия в недрах Неаполя зародилась и комическая опера (опера-буффа), которая возникла как ответ на запросы новых эстетических идеалов, которые требовали от искусства конкретных связей с жизнью и современностью. И та, и другая разновидности опер наложили серьезный отпечаток на современное музыкальное мышление итальянцев.

Национально-освободительное движение, которое вспыхнуло в Италии в первом десятилетии XIX века, также отразилось в оперном искусстве, привнеся в него дыхание современной жизни: композиторы отказались от прежних мифологических сюжетов и обратились к душевному миру человека. Однако драматургическая составляющая оперы, либретто, продолжалось писаться по принятым трафаретам и привычным схемам. «Созданию полноценных оперных либретто мешала рутина, царившая в оперных театрах. Даже тогда, когда либретто писали лучшие поэты того времени — такие, как знаменитый Феличе Романи, — когда либреттисты обращались к произведениям классиков мировой литературы, они укладывали сюжеты в стандартную схему, что неизбежно обедняло их». <sup>1</sup> Знаменитый итальянский композитор Джузеппе Верди, будучи прирожденным драматургом, осознавал, что основные дефекты, ведущие итальянскую оперу в тупик, коренятся именно в этом схематизме и стремился к созданию драматически полноценных либретто.

---

<sup>1</sup> Сабина М. Д., Цытин Г. М. Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т. 2, М.: Музыка, 1979, С. 8-9

В XVIII – XIX веках, когда репертуар театров в основном базировался на новых произведениях, которые чаще всего создавались по заказу определенных театров, для либреттиста стремление создать идеальную композицию, украсить поэтическое произведение было так же значимо, как и стремление утвердить те или иные идеи. Но изначально поэтические либретто были лишены этой возможности: правила сочинения стихов диктовались и контролировались композиторами. На основании этого в оперной практике к либретто сложилось совершенно особое отношение: «прикладная» специфика либретто как бы приписывала ему статус «вторичной» литературы, отказывая либретто в литературной ценности. А если либретто создавалось на основе литературных или драматургических произведений, обладающих высокими художественными достоинствами, то либреттист оказывался между двух огней – зависимость от первоисточника и сложность его интерпретации, а также сложившиеся оперные стандарты и схемы построения либретто.

В многочисленных примерах итальянских, а также европейских опер либретто придается статус промежуточного звена между оперой и драмой, как бы подтверждая его прикладную функцию. Однако либретто, эта удивительная загадочная метаморфоза драмы и литературы, нуждается в глубоком исследовании, осмыслении и изучении в качестве одной из самых существенных частей музыкального жанра оперы, дающей ему литературное содержание. Как писал музыковед И. И. Соллертинский: «Совершенно бесспорно, что никакая, даже самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматически порочно».<sup>1</sup> С одной стороны, оперная поэзия является литературно-историческим курьезом, на который история литературы по праву почти никогда не обращала внимания. Но в своей синтетичности с музыкой она превратилась в важную часть драматического искусства, которое составляет важную часть мировой, а в частности, итальянской музыкальной культуры.

---

<sup>1</sup> *Соллертинский И. И.* Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Советская музыка. — 1941. — № 3. — С. 21-31.

Именно пограничное положение либретто на стыке литературы и музыки является причиной объективного невнимания исследователей к вопросам оперной драматургии и к проблеме оперного либретто как литературной основы крупного музыкально-драматического жанра. По мнению исследователя Г. И. Ганзбурга о степени разработанности проблематики изучения либретто «музыковеды считают специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов, а филологи — компетенцией музыковедов. Взгляд музыковеда направлен на музыку прямо, а пограничье музыки и литературы он видит боковым зрением, как бы бросает на него косые взгляды. То же самое происходит с филологом, когда он прямо смотрит на словесность и бросает косые взгляды в сторону границы словесности и музыки. От этого происходят нежелательные «оптические» эффекты: подобно изображению у края объектива, наблюдаемая картина искажается. Ученые не всегда правильно понимают, что именно произошло в зоне синтеза. Если же направить и сфокусировать научный «объектив» прямо на эту ничейную зону, пограничную область искусства, то увиденное окажется существенно иным. Для этого и нужна специальная научная дисциплина». <sup>1</sup> Такая дисциплина — либреттология — изучала бы не музыку и не литературу, а их взаимодействие.

Таким образом, исследователь Г. И. Ганзбург выделяет необходимость создания теории, описывающей «как либреттные тексты, их структуру, функцию, так и деятельность либреттистов с точки зрения принципов сочинения либретто и технических приемов, с помощью которых реализуются эти принципы». <sup>2</sup> А введение предмета «либреттистики» (по аналогии с публицистикой, беллетристикой, новеллистикой и т. д.) по мнению исследователя, позволило бы либреттологии «существовать в качестве автономной научной дисциплины в рамках музыкознания». <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ганзбург Г. И. Либреттология: статус и перспективы // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 27-34.

<sup>2</sup> Ганзбург Г. И. О либреттологии // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 78-79.

<sup>3</sup> Там же. С. 78-79.

Поэтому актуальность данного исследования определяется потребностью современного гуманитарного знания в многоаспектном изучении такого феномена музыкальной культуры, как либретто. Синтетическая структура оперного текста исследовалась в рамках различных отраслей гуманитарного знания: культурологии, музыковедения, литературоведения, театроведения. Однако отсутствие специальных исследований либретто как важнейшей составляющей оперной системности свидетельствует о неразработанности проблематики оперной либреттистики в истории культуры и искусства. Такая потребность в специальных исследованиях обусловлена отсутствием специфического внимания на перспективы такой науки как либреттология в рядах культурологов, музыковедов, филологов, театроведов.

Основополагающими для настоящего исследования стали труды по истории и теории музыкального, и в частности, итальянского оперного искусства, таких авторов как Б. В. Асафьев, Г. Галь, М. С. Друскин, Т. Н. Ливанова, Л. Соловцова, а также публикации авторского коллектива в составе М. Д. Сабининой, Г. М. Цыпина и др. Сведения по общим вопросам истории оперы и музыкальной драматургии содержатся в трудах П. В. Луцкера, С. С. Мокульского, М. Л. Мугинштейна, И. П. Сусидко и др. Особую методологическую ценность представляют немногочисленные работы, специально изучающие феномен оперного либретто и роль либретто в истории культуры (У. Вайсшайн, Г. И. Ганзбург, А. А. Гозенпуд, Дж. Керман, И. И. Соллертинский). В разработке метода анализа текста оперного либретто базовыми послужили труды Л. И. Баташевой, А. Богданова, Ю. Н. Галатенко, Е. Е. Киселевой, а также ряд диссертаций, в которых оперные сочинения рассматривались с позиций либреттологии, – исследователями И. Пивоваровой (2002), Е. Лаптевой (2002), Т. Гулаей (2006) и др.



Объектом исследования является итальянская музыкальная культура в своей диалогичности с литературой, драматургией и поэзией, а также проблематика оперной либреттистики в истории культуры и искусства.

Предметом исследования является либретто, как своеобразная основа вокальных произведений, которая во взаимодействии с музыкой создает синтетическое произведение.

Материалом исследования являются письма Джузеппе Верди к его либреттистам (Франческо Пиаве, Антонио Гисланцони и др.), опера Джузеппе Верди «Аида» (1871), либретто оперы Джузеппе Верди «Аида» авторства Антонио Гисланцони на итальянском языке, а также в эквиритмическом переводе Г. Лишина и Г. Олизора.

Цель исследования заключается в выявлении специфики структуры итальянского музыкального либретто как одного из компонентов диалогичности культур и синтеза искусств в итальянской музыкальной культуре.

Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

- проследить становление оперной либреттистики в теории и методологии;
- выделить философско-эстетические и аксиологические аспекты итальянского музыкального либретто;
- выявить исторические, культурные и литературные аспекты изучения либретто;
- найти в либретто ряд общих тенденций для оперного искусства;
- определить существенные различия между музыкальностью поэзии/драматургии и музыкальностью либретто;
- рассмотреть эволюционно-исторические связи оперной либреттистики с литературой и драматическим театром.

Научная новизна исследования обусловлена проведенным в работе культурологическим анализом эволюции музыкальности оперного либретто, его исторической значимости не только в итальянской музыкальной культу-

ре, но и в истории музыки и театра мирового масштаба. Также новым является междисциплинарный методологический аппарат изучения аспекта синтетичности итальянской оперы с позиции культурологии, музыковедения и эстетики, поскольку постоянно обновляющаяся театральная эстетика порождает новые подходы к изучению либретто вместе с эволюцией оперного жанра.

## **ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО (ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК).**

### **1.1. Музыкальность поэзии в академии «Аркадия» и венецианская либреттистика.**

В XVII веке многие музыкальные жанры претерпевают значительное изменение, ибо этот период ознаменовал собой «Новое время» не только в истории и в литературе, но и в музыке. Среди этих музыкальных жанров – и жанр оперы. Несмотря на то, что в музыковедческой науке указание каких-либо конкретных дат в развитии музыкального и драматического театра – лишь условность, исследователи П. В. Луцкер и И. П. Сусидко полагают, что началом нового тысячелетия в художественной итальянской культуре нужно считать 1690 год, связанный с основанием римской академии Аркадия. Вокруг этой даты концентрируются важные исторические события и художественные явления, ибо академия оказала самое непосредственное влияние на развитие культуры той эпохи. В своем труде, посвященном истории итальянской оперы, исследователи П. В. Луцкер и И. П. Сусидко утверждают, что духовные, художественные и эстетические идеалы XVII столетия в Италии существовали «под знаком академии Аркадия». Именно это объединение (название которого восходит к гористой области в центре Пелопоннеса в Греции, которая еще от античной литературы считалась образом идеальной страны, счастливой, беззаботной жизни) едва ли не впервые выработало принципы общеитальянского значения и двигалось сначала параллельно совершенно уникальному синтетическому жанру – опере. Именно Аркадия

выбрала в качестве художественного и эстетического идеала пастораль – литературный жанр, который академия пыталась синтезировать с оперой, которая в свою очередь уже глубоко укоренилась в итальянской культуре, хотя у академиков было к опере двойственное отношение. Все более и более усердно привлекала академия в свои ряды авторов оперных либретто – многие из которых не были профессиональными драматургами и посвящали сочинению либретто досуг, другие – были профессиональными литераторами, авторами трагедий. «Пусть не по праву, но на деле это привело к включению либретто в систему литературных жанров того времени».<sup>1</sup> Именно поэтому в ранних операх были сильны элементы пасторальной драмы.

Поворотный пункт в судьбе оперного искусства, а в частности и либреттистики, связан с господствующим положением венецианской оперной традиции в Италии XVII века. Благодаря венецианской оперной традиции миру явилась целая плеяда литераторов, сочинявших оперные либретто. Первым во главе этой плеяды стоит, по сути, создатель венецианского типа либретто Джованни Франческо Бузенелло (1598–1659). Ранними его работами были «Любовь Аполлона и Дафны» (ит. *Gli Amori d'Apollone e di Dafne*, 1640) и «Дидона» (ит. *Didona*, 1641) с музыкой Франческо Кавалли (1602–1676). Но именно написанная для Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» (ит. *L'incoronazione di Poppea*, 1642) стала во многом определяющей для дальнейших путей развития венецианской либреттистики. «Фактически, Бузенелло был первым, кто оценил растущую популярность оперы как жанра со своими собственными законами. Он отказался от декларативного следования каноническим требованиям аристотелевой «Поэтики» в пользу испанской барочной драмы».<sup>2</sup>

Классический этап в развитии венецианской оперной либреттистики XVII века связан с именем Николо Минато (1627–1698). Почти все из 14 либ-

---

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 24

<sup>2</sup> Там же. С. 29

ретто, созданных Минато в его венецианский период (1650–1669), долго привлекали внимание различных театров и композиторов. Упадок венецианской оперной либреттистики связывают с именами Аурелио Аурели (деят. 1652–1708) и Маттео Нориса (1640–1715). Исследователи Луцкер П. В. и Сусидко И. П. детально рассматривают оперу «Тотила» Джованни Легренци (1626–1690) на либретто Нориса, премьера которой состоялась в театре Гримани Санти Джованни э Паоло в 1677 году, и выявляют особенности венецианской традиции написания либретто позднего сейченко:

- действие оперы стремительно двигается от одного катаклизма к другому;

- герои, имеющие реальные исторические прототипы вместе с вымышленными персонажами действуют едва ли не в духе масок комедии дель арте;

- Норис компонует свое либретто, заботясь не о логичности и строгой мотивировке действия, а о том, чтобы вполне в духе барочной эстетики поразить зрителя;

- либреттист, создавая текст оперы, ориентировался на технические возможности определенного театра, а посему нужно было учитывать не столько логику действия или поведения персонажей, сколько закономерность появлений и смен разнообразных декораций.<sup>1</sup>

По-видимому, сами создатели венецианских либретто чувствовали радикальность тех художественных принципов, следуя которым они создавали свои сочинения. Таким образом, в Венеции, оперное либретто мыслилось как сценарий музыкально-театрального зрелища, создаваемый для конкретной единичной постановки. А вот совершенно новое отношение к либретто как к вполне самостоятельному, обладающему собственной значимостью литературно-драматическому сочинению, претендующему на непреходящую ценность, берет свое начало в работах аббата Филиппо Доменико Контини, довольно известного либреттиста, который обладал чутьем драма-

---

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 31-33

турга и неплохим литературным стилем. Среди его наиболее удачных работ — либретто оперы «Недоразумения из-за сходства, или Невинная ошибка» (ит. *Gli equivoci nel sembiante, ovvero L'Errore innocente*), написанное в 1679 году для Алессандро Скарлатти, а также либретто оперы «Жена остается верной» (ит. *La donna ancora è fedele*), написанное в 1676 году для Бернардо Пасквини, а спустя двадцать два года послужившее основой оперы Скарлатти. У Пасквини и Скарлатти музыка из подчиненного элемента спектакля, элемента его декора, стала основной целью и сутью, что повысило роль музыки и поэзии над давящим господством постановочных элементов. При этом поэты и либреттисты прибегли к реконструкции уже существовавшей веком ранее пасторали. Таким образом, быстро набиравшая авторитет академия Аркадия определила становление как драматурга и либреттиста одного из наиболее авторитетных поэтов последнего десятилетия XVII века – Сильвио Стампили (1664–1725).

Его деятельность оказала заметное влияние на развитие оперного искусства. Написанные им до 1702 года четыре оперных либретто имели большой успех, в особенности «Триумф Камиллы, царицы вольсков» (ит. *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci*, 1696) и «Партенопа» (ит. *La Partenope*, 1699). Благодаря службе Стампили при австрийском императорском дворе упрочилась зародившаяся еще в XVII веке традиция приглашать в крупнейшую европейскую метрополию наиболее влиятельных поэтов-либреттистов. Таким образом, итальянская опера утверждала свой общеевропейский статус, не только при помощи работающих за границами декораторов и исполнителей, но и при помощи талантливых композиторов и либреттистов, творивших вне Италии. Несмотря на то, что Стампили в полной мере разделял эстетические идеалы академии Аркадия, популярными стали его работы в музыкально-театральном жанре трагикомедии, который презирался в римских литературно-гуманитарных кругах. Однако «истoki поэтической стилистики Стампили следует искать не в венецианских либретто, ибо их язык более

разнопланов и характерен, а все в тех же аристократических пасторалях, которые были излюбленной формой в предаркадскую эпоху и составили основу поэтического творчества самих аркадийцев»<sup>1</sup>. И хотя события опер *Стампили* намного уступают коллизиям венецианских либретто, но по значительности, они превосходят их тщательностью литературно-драматургической разработки. Таким образом, именно поэт начинает играть ведущую роль в синтезе искусств, составляющих оперу.

Натаниэль Берт, опубликовавший в 1955 году статью «Опера в Аркадии», впервые остро поставил вопрос о влиянии аркадских эстетических идеалов на музыкальный театр той эпохи.<sup>2</sup> Однако трудно сказать, можно ли считать Доменико Давида, создавшего либретто для оперы «Сила доблести» (ит. *La forza della virtù*) в 1693 году для Карло Франческо Поларолло, как считают историки (вслед за Бертом об этом пишет и Р. Штром), ключевой фигурой, обеспечившей решительный поворот венецианской оперной традиции к аркадским эстетическим идеалам. «Возможно, именно сочинения Давида подсказали, в каком направлении следовало двигаться литераторам, жаждущим преобразований в музыкальном театре на основе «хорошего вкуса». Однако сегодня ясно, что эти преобразования стали результатом деятельности не Давида персонально, и не Дзепо, впоследствии пожинавшего лавры едва ли не главного и единственногореформатора итальянской оперы, но целого поколения литераторов».<sup>3</sup>

Среди этих литераторов первым должно назвать падуанского либреттиста – графа Джироламо Фриджимелика-Роберти (1653–1732). Он стал едва ли не первым, кто прямо следовал в оперных либретто принципам классицистской драматической поэтики. Первую из опер на его тексты – «Оттон» (ит. *Ottone*, 1716), сам автор обозначил как «музыкальную трагедию» (ит. *tragedia per musica*); Фриджимелика считал, как и Аристотель, трагедию наивысшим

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 107-108

<sup>2</sup> См.: *Burt N. Opera in Arcadia // The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 2, April 1955, P. 145-170

<sup>3</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 155

жанром поэтического искусства, а ее задачей — приносить зрителям наслаждение через сострадание. Полностью отказавшись от смешения жанров и сосредоточившись на трагических сюжетных линиях, Фриджимелика избегал традиционных комических персонажей, мифологических и аллегорических героев, отдавая предпочтение историческим источникам. Также, среди авторов реформаторского движения в либреттистике конца сейченго следует назвать венецианца-аббата Франческо Сильвани (1660–1728/44): он, в отличие от Фриджимелики-Роберти, не стремился прямо следовать античным образцам, однако его произведения оказались жизнеспособными и привлекали внимание композиторов даже в середине 1740-х годов.

С начала 1700-х годов фактическим лидером венецианской либреттистики стал Апостоло Дзено (1668–1750), который начал реформу литературной составляющей оперы. «Дзено не навязывал опере жестких решений, происходивших из мира филологов-гуманитариев, но искал те, которые более всего отвечали бы внутренним потребностям жанра. Поэтому именно ему история традиционно отводит роль создателя того структурного типа либретто итальянской оперы, который останется главенствующим в течение всего XVIII века».<sup>1</sup> Наиболее известные либретто Дзено – это «Андромаха», «Фемистокл» и «Ифигения». «В либретто он привносил классицистские и рационалистические черты, желая вернуть поэтическому тексту прежнее достоинство, избавить его от неестественных тематических скачков, от неправдоподобия и освободить его от необходимости подстраиваться под чрезмерное количество арий и ариетт. Иными словами, он приводил мелодраму к строгости и стройности стиля. Следуя классицистской традиции, Дзено вырабатывал сюжеты с четким смыслом, с большей ориентацией на содержание, но и не без некоторых уступок по отношению к плавным мело-

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 169

дическим вставкам, он при этом во главу угла ставил не развлекательное, а воспитательное значение театра».<sup>1</sup>

Проблему «необходимости подстраиваться под чрезмерное количество арий и ариетт» для литератора-либреттиста можно обозначить как проблему необходимости подстраиваться под композитора, который мог менять структуру либретто, увеличивать объем арии в целях усиления художественного эффекта и т. п. «Лексические предпочтения выказывали не только и не столько либреттисты, сколько композиторы. Именно они отбирали «удобные» для себя слова, на которых строили арии (т.е. позволяли себе переделывать и изменять текст) — это слова, во-первых, тематически подходящие к аффекту арии, и во-вторых, легкие в произнесении и распевании — музыкальные слова. Такие слова содержат большое количество гласных «о» и «а», позволяют певцам продемонстрировать свое мастерство и особую виртуозность. А виртуозность — это важнейшая эстетическая категория Сеттеченто».<sup>2</sup> Так или иначе, в объективе внимания «находится не только пение, не только вокальная партия, но именно певец — солист, виртуоз со своими преимуществами (и слабостями), артистическими навыками (и шаблонами)».<sup>3</sup>

Музыка диктовала поэтическому тексту свои требования: любой стих должен был «растягиваться», чтобы быть удобным для его долгого распевания. Так, музыка требовала неоднократных повторений одних и тех же стихотворных строк, чтобы композитор мог создать нужные для музыкального текста репризы, вариации и т. д., а певец мог продемонстрировать свое вокальное мастерство. То есть в текстах либретто проявляются и чисто оперные черты: репризность в музыке часто соответствует репризности в тексте, тактовое строение музыкального произведения делает и поэтическое еще более четко структурированным. За счет таких «лишних», ненужных по сюжету повторов, нарушается структура стиха, но стих при этом не теряет своей му-

---

<sup>1</sup> Галатенко Ю. Н. Итальянская опера XVII-XVIII вв.: сплетение поэтического и музыкального // Искусство и образование. 2013. № 2. С. 25-41.

<sup>2</sup> Там же. С. 25-41.

<sup>3</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2., М.: Музыка, 1983, С. 140-141



зыкальности. То есть уже не текстовый повтор обуславливает варьирование в музыкальном тексте, а наоборот, музыкальное варьирование «требует» от текста повторов. Известны случаи перефразирования поэтического текста. Так, Перголези позволял себе даже менять текст арии из либретто Пьетро Метастазео «Адриан в Сирии» (ит. «Adriano in Siria», 1732), композитор заменял слова, а также использовал дважды одну и ту же мелодию для арий различных опер.<sup>1</sup>

«Помимо этого, поэтический текст оперного либретто может изменить ритм стиха, ибо это требуется для музыкального текста. Вот почему текст либретто при прочтении кажется слишком наивным, простым и неинтересным, по сравнению с тем же текстом, но уже положенным на музыку. К существенным различиям либретто и лирической поэзии следует отнести явное упрощение лексики и синтаксиса. Меняется и музыкальность стиха: из-за большей лексической и синтаксической простоты упрощается и произношение стиха, что влияет непосредственно на его музыкальность: стих становится более музыкальным».<sup>2</sup>

И все же, академии «Аркадия» удалось повлиять на оперу лишь с точки зрения изменения образной и тематической стороны, слово оказалось под влиянием музыки и оставалось под ним вплоть до реформы жанра оперы.

## **1.2. Литературная опера. Особенности либретто Дж. П. Канди.**

Облик музыкального театра в десятилетие между серединой 1690-х и серединой 1700-х годов в том противоречивом синтезе искусств, который составляет оперу, определила именно деятельность литераторов. Исследователи П.В. Луцкер и И. П. Сусидко в двухтомной монографии «Итальянская опера XVIII века» употребляют термин «литературная опера»: «термин «литературная опера» в том виде, как он фигурирует в нашей работе, применен лишь с целью охарактеризовать конкретную и весьма краткую стадию в

---

<sup>1</sup> См.: *Галатенко Ю. Н.* Итальянская опера XVII-XVIII вв.: сплетение поэтического и музыкального // Искусство и образование. 2013. № 2. С. 25-41.

<sup>2</sup> Там же. С. 25-41.

истории итальянской оперы. Его не следует путать с получившим широкое распространение в западном музыковедении (прежде всего в Германии) понятием, которое в определенной мере эквивалентно понятию «литературная драма» и признано описывать некоторые явления музыкально-театрального искусства XIX-XX веков».<sup>1</sup>

Одна из трех сохранившихся опер Франческо Манчини, композитора первого поколения, воспитанного неаполитанской школой, «Великодушные любовники» (ит. *Gl'amanti generosi*, 1703) была создана на основе переработанных сочинений падуанского поэта Джованни Пьетро Канди, который первоначально написал литературную трагедию, а затем преобразовал ее в текст для «музыкальной драмы» (ит. *dramma per musica*). Адаптацию падуанского либретто к неаполитанским вкусам предприняли аббат Дж. Конво и С. Стампиля, дописавший комические сцены. История не сохранила точных биографических сведений о Канди, однако, принимая во внимание тот факт, что есть свидетельство об исполнении оперы на его текст в Венеции как раз в то время, когда героический жанр переживал период расцвета, его можно отнести к плеяде литераторов-реформаторов. В сравнении с трагикомедиями Стампиля в «Великодушных любовниках» акцент сделан на драматической линии. Но невозможно выявить особенности в текстах Канди, опираясь лишь на основания прогрессистских тенденций в либреттистике его времени, поскольку элементы нового в них смешаны с признаками старой венецианской традиции. «Если оценивать текст оперы как некое целое, с добавленными фарсовыми сценами, то, на первый взгляд, оно мало отличается от типичной неаполитанской оперной продукции. Дописанная Стамильей комическая линия как бы достраивает структуру венецианской героической оперы до трагикомедии с характерным для нее параллелизмом нескольких драматургических планов. Однако в сравнении с оригинальными оперными текстами Стампиля «*Gl'amanti generosi*» обладают целым рядом новых

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 169-170

качеств, спровоцированных внешними обстоятельствами (приспособление либретто к неаполитанскому театральному вкусу), но от этого не менее интересных. Прежде всего, это яркие и эффектные драматические контрасты, резкие и внезапные переходы между серьезными и комическими сценами. Причина — не только в том, что фарсовая линия изолирована от основного действия, но и в самом характере персонажей и функции комических сцен».<sup>1</sup>

Таким образом, либретто так и не становится самостоятельным литературным жанром и зависит от музыкальной специфики оперы, композитор постепенно обретает все больше власти над поэтом и свободы в достижении своих целей.

В XVIII веке музыка «одерживает победу» над поэзией в рамках оперного жанра, только лишь реформа, произведенная в XVIII веке Пьетро Метастазиио, изменит взаимоотношение поэтической и музыкальной составляющих внутри жанра оперы.

## **ГЛАВА 2. СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ЛИБРЕТТО, ДИНАМИКА ЕГО РАЗВИТИЯ И ВЛИЯНИЕ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОРМУ ОПЕРЫ В ЦЕЛОМ.**

### **2.1. Искусство либреттиста как творческое самопожертвование.**

Музыковед И. И. Соллертинский в своей статье «Драматургия оперного либретто» ставит проблему нахождения композитором правильного либреттиста одной из ключевых в развитии европейского оперного жанра. С одной стороны, оперная поэзия является литературно-историческим курьезом, на который история литературы по праву почти никогда не обращала внимания. Но в своей синтетичности с музыкой она превратилась в важную часть драматического искусства, которое составляет важную часть мировой, а в частности, итальянской музыкальной культуры. Авторами либретто, как

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998, С. 331-332

это в опере стало давним обыкновением, были скорее рутинеры-практики, чем поэты в высоком смысле слова, но они оставались носителями вековой, чрезвычайно высокоразвитой языковой культуры и обладали унаследованным от предшественников чувством льющегося, красиво звучащего стиха. «Можно назвать целый ряд великих композиторов, которые отнюдь не по недостатку влечения к театру или чувства сценичности, но только из-за невозможности найти более или менее авторитетного либреттиста терпели фиаско или вовсе чурались оперы».<sup>1</sup> Ведь, действительно, из того или иного либретто должна родиться захватывающая, правдивая и невероятная как сама жизнь, музыка. Именно композитор ответственен за общую драматургическую концепцию оперы. «Оперный либреттист никогда не должен давать композитору сюжетную конструкцию, в которой все было бы закончено и воплощено до мельчайшей реплики, до последней рифмы; мне кажется порочной практика тех либреттистов, которые думают издать свое либретто как отдельное литературное произведение».<sup>2</sup>

Уже на ранней стадии развития оперы либреттисту пришлось научиться подчинять свою работу условиям, которые были более существенны, чем план и ход развития драмы. Оперное либретто должно заключать в себе напряжение страстей и их разрешение, которые порождали бы музыкальное действие. Наряду с холодным, основанным на размышлении суждением о достоинствах материала или драматического наброска неизбежно возникает вопрос о том, сможет ли данный предмет вдохновить композитора.

Итальянский композитор-драматург Джузеппе Верди в самые первые годы своей насыщенной творческой деятельности пишет к своим либреттистам (Франческо Мария Пиаве, Сальваторе Каммарано): «я не могу написать

---

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Советская музыка. — 1941. — № 3. — С. 21-31

<sup>2</sup> Там же. С. 21-31

хорошую музыку, если я не до конца понял драму и она меня не убедила».<sup>1</sup> Между музыкой и словом должны быть свои закономерности, свои средства выразительности и возможности воздействия на слушателей. Фантазия творческого индивида зависит от специфических состояний возбудимости или вдохновения, которые у каждого совершенно индивидуальны. Письма Верди к либреттистам наполнены точными определениями, острыми и критическими замечаниями, бесстрашными логическими выводами, касающимися слова в музыке. Он совершенно ясно сознавал, какие возбуждающие средства нужны ему, чтобы прийти в творческое настроение. Как замечает Соллертинский, переписка Верди «являются почти энциклопедией, исчерпывающей программой того, как должен композитор работать с либреттистом».<sup>2</sup> Не менее важна для Верди и работа с певцами – тесное сотрудничество между певцами и либреттистами композитор подчеркивает в своем письме к Феличе Варези, исполнителю партии Макбета в опере «Макбет»: «Пока – вот тебе дуэтино, большой дуэт и финал. Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама собой. В общем, я желаю, чтобы ты обслужил либреттиста лучше, чем композитора».<sup>3</sup>

И. И. Соллертинский пишет: «Если говорят, что лучший режиссер – это тот, который умеет максимально раскрыть натуру актера, то лучшим либреттистом окажется тот, который сумеет себя полностью подчинить общему заданию композитора и в то же время раскрыть его музыкальную индивидуальность. Даже тогда, когда либреттисту приходит в голову исключительно яркая идея, он, прежде всего, должен заставить композитора поверить, что эта идея принадлежит именно ему, композитору».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> К Франческо Мария Пиаве, 22 июля 1848 г. // *Верди Дж. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 66

<sup>2</sup> *Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто* (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // *Советская музыка*. — 1941. — № 3. — С. 21-31

<sup>3</sup> К Феличе Варези. Милан, 7 января 1847 г. // *Верди Дж. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 57

<sup>4</sup> *Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто* (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // *Советская музыка*. — 1941. — № 3. — С. 21-31

Тем самым здесь можно говорить о некоем «творческом самопожертвовании» либреттиста, при котором создается цельное искусство.

## 2.2. Пьетро Метастазιο и его либретто.

В одном ряду с крупнейшими композиторами XVIII века стоит имя либреттиста Пьетро Метастазιο (1698–1782). Какими качествами должно обладать правильное оперное либретто, каковы должны быть требования к либреттисту? В либретто Пьетро Метастазιο можно найти особые правила и закономерности, которые позднее систематизировал и сделал каноном для своих либреттистов Джузеппе Верди.

Перед тем как говорить об особенностях либретто Метастазιο, нужно сказать о ряде преобразований, отличающих в самом общем плане оперу *сеттеченто* от оперы XVII века. Все эти качества уже были присущи либретто *dramma per musica* начала XVIII века – драмам поэтов аркадского круга и особенно произведениям плеяды венецианцев 1700–1710-х гг.:

- приведение либретто серьезной оперы в соответствие с нормами классицистского (прежде всего французского) театра, а именно с правилами трех единств – места, времени и действия;

- изгнание комического и фантастического элементов (например, в опере «Антиох» (ит. *Antiocho*, 1705) Франческо Гаспарини, написанной на либретто А. Дзено и П. Париасти);

- окончательное утверждение трехактной композиции оперы (которую пытался внедрить в Венеции Фриджимелика-Роберти), без аллегорических прологов и эпилогов (например, оперы Алессандро Скарлатти);

- подавляющее преобладание счастливых финалов (*lieto fine*) в опере *сеттеченто* (в отличие, например, от классицистской литературной трагедии);

- соблюдение драматической связи и последовательности сцен (например, в либретто Стампили);

- разделение функции речитатива для развития сюжета и арии для воплощения аффекта (оперы Монтеверди, Кавалли, Марка Антонио Чести);

– стабильное композиционное членение драмы на сцены, состоящие из речитативного диалога (или монолога) персонажей и арии, после которой исполнивший ее герой покидал подмостки («ария на уход») (например, «Партенопа» Леонардо Винчи на либретто Стампили);

– предпочтение поэтической формы арии, состоящей из двух строф (например, ария Армидора в опере Поларолло «Обманутые счастливыцы» (ит. *Gl'inganni felici*, 1695) на либретто А. Дзено);

– прояснение стиля, использование литературного итальянского языка (принятого за норму тосканского диалекта), исключение вульгаризмов, диалектных слов, просторечия.<sup>1</sup>

Опираясь на работу И. И. Соллертинского «Драматургия оперного либретто» и на требования к либретто, раскрытые в работе (которые в свою очередь опираются на переписку Джузеппе Верди с либреттистами), выявим эти качества и признаки у Пьетро Метастазео.

Соллертинский пишет: «Первое и самое элементарное требование – это лаконизм оперного текста».<sup>2</sup> То есть в либретто должен быть максимально лаконичный по сравнению с драмой слог персонажей, поскольку пропевание текста продолжительнее его произнесения. Исследователи П. В. Луцкер и И. П. Сусидко говорят об определенном жанровом типе, которому отдавал предпочтение Метастазео – «матримониально-династическая драма». «Главный конфликт в ней вырастает из интересов и действий, связанных с наследованием монархической власти на основе семейно-родственных или любовно-матримониальных отношений. Этот конфликт, начиная с 1640-х годов, был обычным атрибутом итальянской оперной либреттистики, корни которой восходят к испанской драме».<sup>3</sup> Матримониально-династическая драма уже имела место в работах венецианских драматургов-реформаторов 1690-х

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.2.: Эпоха Метастазео. М., 1998, С. 247-249

<sup>2</sup> Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Советская музыка. — 1941. — № 3. — С. 21-31

<sup>3</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.2.: Эпоха Метастазео. М., 1998, С. 249

годов, таких как Д. Давид и его «Сила добродетели» (1693), затем у А. Дзено в «Фарамонде» (ит. *Faramondo*, 1698) и «Антиохе» (ит. *Antioco*, 1705). Основная драматического действия героической оперы давала возможность провести нравственно-этические и гражданско-государственные параллели.

Композиция либретто также должна подчиняться определенной логике: не должно быть никаких побочных эпизодов, никаких второстепенных действующих лиц. Чтобы оценить это, обратимся к наиболее стабильному в либретто Метастазियो (как и в большинстве предшествующих опер) компоненту – любовному конфликту. Под конфликтом здесь понимаются лишь такие взаимоотношения персонажей, когда их любовные интересы рождают противоречие и соперничество (определение П. В. Луцкера и И. П. Сусидко). Именно он составлял основу драматургической диспозиции действующих лиц (ит. *interlocutori*) в понимании самого поэта.

«В остальных либретто, где присутствуют и любовная, и династическая коллизии, они также не исчерпывают все действие, но сочетаются с иными, не менее, а иногда и более важными конфликтами. Сочетание это таково, что практически каждый раз рождается индивидуальный вариант. Различия коренятся уже в завязках драм, в которых, как правило, и проявляется главный для драматургии оперы конфликт. В результате пятнадцать любовно-династических драм Метастазियो в свою очередь распадаются на несколько групп, тяготея к названным выше жанрово-содержательным разновидностям — драмам династической, героической, рокового предсказания или сакрального обета и любовно-авантюрной».<sup>1</sup> Любовно-матримониальные связи персонажей обозначены Метастазियो крайне точно и детально, как, например, в его «Адриане в Сирии» (ит. *Adriano in Siria*, 1732).

Пьетро Метастазियो в трактате «Статья о поэтическом искусстве Аристотеля и размышления о нем (ит. *Estratto dell'arte poetica d'Aristotele e considerazioni sulla medesima*)» приводит примеры из современной ему эпохи

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч.2.: Эпоха Метастазियो. М., 1998, С. 253-254



и разделяет музыкальность поэзии либретто на два вида – музыкальность речитативов (выражающих сущность музыкальной гармонии) и музыкальность арий (выражающих сущность музыкальной мелодии). «Метастазио сравнивает речитатив с «перебранками и перепалками» из античных трагедий, в основе которых лежит именно метр, число (или ритм) и гармония, а арию – с эподами, строфами, антистрофами, в основе которых лежит мелодия. Разница в музыкальной организации этих двух форм очевидна: речитатив призван имитировать обыкновенную человеческую речь, тогда как ария – это жанр, сочетающий в себе черты как поэтического, так и музыкального произведения. Особое внимание Метастазио уделял композиции, расположению арий в тексте и в партии героя, располагая их по принципу контрастности содержания, и реализовал тем самым один из основных драматургических принципов — принцип светотени (ит. *chiaroscuro*). Правило *chiaroscuro* предполагает драматургическое и музыкальное распределение светлых и темных пятен в либретто и музыкальном тексте; а выражается это в том, что арии, расположенные в соседних сценах, различны и по содержанию, и по стилистике.

Метастазио в трактате «О поэтическом искусстве» утверждал, что законы театра опираются на законы оперы. А основная идея «аристотелевского» подражания, в интерпретации Метастазио, выражается в победе актера над желанием обмануть зрителя. Слово уже претендует на автономию, противостоя давлению композиторов и певцов».<sup>1</sup>

Метастазио отнюдь не утверждал абсолютный приоритет драмы над музыкой, он хотел добиться гармоничного их сочетания, вернув поэзии ее законные права.

Итак, именно величайший итальянский поэт и либреттист Пьетро Метастазио смог найти тот синтез, который дал возможность родиться великим и гармоничным произведениям, где арии не врываются в действие и не нарушают сюжетный ход, а являются его частью.

---

<sup>1</sup> См.: Галатенко Ю. Н. Итальянская опера XVII-XVIII вв.: сплетение поэтического и музыкального // Искусство и образование. 2013. № 2. С. 25-41.

Взаимодействие поэзии и музыки было намного шире, чем их сочетание в рамках оперного жанра. Это взаимопроникновение проявилось в таком феномене, как музыкальность стиха.

Поэзия вобрала в себя черты музыки, она музыкальна по своей сути; в определенном отношении, поэзия объединилась с музыкой в одно целое. То есть слово обладает качествами музыки, слово осознает свое «музыкальное инобытие», свою «музыкальную самостоятельность». Слово и музыка постоянно искали различные пути синтеза, всякий раз новый на каждом следующем этапе их исторического развития.

Если рассматривать либретто Метастазии с точки зрения функционирования композиции и отношений между персонажами, то мы видим, что в его работах соотношение индивидуального и типического, консервативного и нового характеризуется точной мерой, которая как раз и была критерием совершенства не только в рамках оперного, но также и драматического театра.

## **ГЛАВА 3. ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ И ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «АИДА»)**

### **3.1. Структура либретто оперы Джузеппе Верди «Аида» (1871).**

#### **3.1.1. Поиск сюжета**

Поиск сюжетов и создание на их основе оперного либретто занимали значительное место в жизни и творчестве итальянского композитора-драматурга Джузеппе Верди. «Верди неутомим: он пишет музыку самоотверженно, увлеченно, иногда лихорадочно, пишет в поте лица, просиживая иной раз за письменным столом с четырех утра и до шести вечера, пишет, схваченный за горло сроками договоров, связанный количеством заказов, пишет на то или иное либретто, в зависимости от состава труппы, контракт-

тованной тем или иным театром». <sup>1</sup> Композитор всегда внимательно следил за новой литературой, надеясь найти сюжет, который смог бы захватить его воображение и увлечь слушателей. «Верди искал трагические сюжеты и при этом сохранял основы драматического действия, действительность становилась для итальянского композитора структурообразующим началом в музыкальной драматургии. Он обращался к шедеврам европейской драмы, к творениям Гюго, Шиллера, Шекспира, последнего Верди любил с той же страстностью, с какой относились к нему все романтики. Верди создал две оперы на сюжеты Гюго: «Эрнани» и «Риголетто» (по драме «Король забавляется»); четыре оперы по драмам Шиллера — «Разбойники», «Жанна Д'Арк», «Луиза Миллер» (У Шиллера «Коварство и любовь») и лучшая «Дон Карлос»; по Шекспиру — «Макбет», «Отелло» и комическую оперу «Фальстаф», которую Верди написал в восемьдесят лет. Это было его прощание с творчеством. Всю жизнь тяготевший к трагическим сюжетам композитор завершил свой творческий путь комической оперой». <sup>2</sup> И действительно, слово в творчестве Верди занимает совершенно особое место. Во всей своей полноте исчерпывающее понимание композитором-драматургом слова раскрывается в работе над оперой «Аида».

В 1868 году по случаю торжеств, связанных с предстоящим открытием Суэцкого канала (декабрь 1871 г.), египетское правительство в лице хедива Измаила-паши предложило Верди написать оперу на национальный египетский сюжет, премьера которой была бы приурочена к открытию нового театра в Каире. Однако композитор отклонил это неожиданное предложение, и лишь в 1870 году, переговоры с Верди возобновились через либреттиста Камилла дю Локля, с которым у композитора сложились дружеские отношения еще со времени их совместной работы над оперой «Дон Карлос» (1866). Верди получил от дю Локля сценарий «Аиды», который произвел на композито-

---

<sup>1</sup> Бушен А. Д. Верди и его переписка // Верди Дж. Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 7

<sup>2</sup> Полуяхтова И. К. Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 2 (1), с. 334–338

ра впечатление. В письме к Камиллу дю Локлю от 26 мая 1870 года Верди пишет: «Я прочел египетский сценарий. Он сделан очень хорошо и великолепен по мизансцене. Кроме того, там имеются две или три ситуации, если и не новые, то безусловно прекрасные и действенные. Но кто же написал этот сценарий? В нем чувствуется опытная рука человека, хорошо знающего театр. Займитесь теперь материальными условиями, которые будут предложены композитору; я расположен сказать: «я согласен» и готов начать искать того, кто будет писать либретто стихами на итальянском языке, а также позаботиться и о французской редакции текста».<sup>1</sup>

Автором сценария «Аиды» оказался знаменитый французский ученый-египтолог Огюст Э. Мариетт-бей. Он использовал легенду, изложенную в расшифрованном им папирусе, из эпохи длительной борьбы фараонов древнего Египта против Нубии (Эфиопии). Увлеченный сюжетом, в основу которого легла старинная египетская легенда, Верди дал согласие писать оперу и вскоре приступил к разработке подробного плана «Аиды» вместе с дю Локлем, которому было поручено составить либретто в прозе на французском языке. На основе этого либретто Верди предложил написать итальянский стихотворный текст поэту Антонио Гисланцони. В течение всей работы над либретто Верди неоднократно пользовался консультациями Мариетта. Стремясь достичь в своей опере исторической правды, Верди изучал историю Египта, собирал сведения о египетской природе, о жизни египтян, знакомился с древнеегипетским искусством. Показательно, что декорации и костюмы к постановке «Аиды» готовились по рисункам Мариетта.

«Так, как над «Аидой», он [Верди] не работал еще ни над одной оперой. Он по-своему перестроил весь сценарий, ряд эпизодов «Аиды» сделан по точным указаниям композитора. <...> С острым драматургическим чутьем он отбирал лишь наиболее ценное в тексте и в драматических ситуациях. Верди считал чрезвычайно важным достичь полной ясности действия. Имен-

---

<sup>1</sup> К Камиллу дю Локлю, Сант-Агата, 26 мая 1870 г. // *Верди Дж. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 265

но с точки зрения драматической выразительности он подходил и к слову, и к литературной форме, вплоть до выбора того или иного стихотворного размера».<sup>1</sup>

Глубочайшее восприятие Верди сценически омузыкаленного слова раскрывается во всей своей исчерпывающей полноте в момент работы над оперой «Аида», которое раскрывается в переписке композитора и либреттиста.

### **3.1.2. Работа над созданием либретто, переписка с Антонио Гисланцони**

О самом тщательном, вдумчивом отношении к слову в музыкальной драме свидетельствуют письма Верди к литератору Антонио Гисланцони, версификатору почти полностью написанного самим Верди либретто «Аиды». Верди пишет, обсуждая присланную либреттистом сцену посвящения Радамеса в полководцы: «Высказывая свое мнение откровенно, скажу, что сцена посвящения, как мне кажется, не получилась такой значительной, как я этого ожидал. Действующие лица не всегда говорят то, что должны говорить, и священнослужители недостаточно ярко охарактеризованы. Кажется мне также, что в сцене нет настоящего сценического слова, а если оно и имеется, то ослаблено рифмой или стихом, вследствие чего не звучит точно и ясно, как это необходимо».<sup>2</sup> Под понятием «сценическое слово» Верди имеет в виду «слова очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию».<sup>3</sup> И действительно, Верди считал чрезвычайно важным достичь полной ясности действия. Все элементы действия, и драма, и инструментальное оформление оперы, направлены к единой цели – раскрытию внутреннего смысла событий и переживаний, не важно, большая ли это массовая сцена (избрание Радамеса в центре первой картины первого акта) или хрупкая, прозрачная мелодия

<sup>1</sup> Соловцова Л. Джузеппе Верди: Монография.— М.: Музыка, 1986, С. 285

<sup>2</sup> К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, 14 августа 1870 г. // *Верди Дж. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 269

<sup>3</sup> К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, 17 августа 1870 г. // *Верди Дж. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 271

скрипок в оркестровом вступлении – тема Аиды, рисующая образ женственной, любящей героини. По переписке Верди с либреттистом «Аиды» можно представить, с каким упорством он мог настаивать на стихах, которые соответствовали его представлениям.

Работая над острым драматичным столкновением героинь – дуэтом Аиды и Амнерис во втором акте оперы, Верди предлагает Гисланцони свой вариант стихов:

«В дуэте [Акт II, картина 1] имеются превосходные вещи в начале и в конце, несмотря на то, что в нем слишком много подробностей и он длинен. Мне кажется, что речитатив можно было уложить в меньшее количество стихов. Строфы идут хорошо до слов «Тебе я сердце посвятила...», но, когда дальше действие оживляется, мне кажется, нету сценических слов. Я имею в виду слова очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию.

Например, стихи:

In volto gli occhi affisami

E menti ancor se l'osi:

Radames vive...<sup>1</sup>

(Посмотри мне прямо в глаза

И лги еще, если посмеешь,

Радамес жив...).

менее театральны, чем слова (плохие, если хотите):

. . . con una parola

strapperò il tuo segreto.

Guardami t'ho ingannata:

Radames vive...<sup>2</sup>

(<...> одним словом, вырву твой секрет.

Смотри на меня, я тебя обманула,

<sup>1</sup> См.: Ad Antonio Ghislanzoni, S. Agata, 17 agosto 1870 // *Cesari G., Luzio A.* (ed.). *I Copialettere di Giuseppe Verdi.* — Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913, P. 641

<sup>2</sup> См.: *Ibid.*, P. 641

Радамес жив...).

Также и следующие стихи:

Per Radames d'amore  
Ardo e mi sei rivale.  
— Che? voi l'amate? — Io l'amo  
E figlia son d'un re.<sup>1</sup>  
(К Радамесу любовью  
Пылаю я, и ты моя соперница.  
Как? Любите? – Люблю его.  
А я ведь дочь царя).

кажутся мне менее театральными, чем: “Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! – *Aida*: Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, ecc.<sup>2</sup> (Ты любишь? Люблю и я, ты слышишь? Твоя соперница – дочь фараона. – Аида: Соперница? Пусть так, но и я дочь царя)”.

Знаю, что вы мне скажете: а стих, а рифма, а строфа? Не знаю, что ответить; если действие этого требует, я бы пренебрег ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи для того, чтобы сказать ясно и точно все, чего требует действие».<sup>3</sup>

В следующем письме к литератору (от 22 августа 1870 г.) Верди пишет: «Синьор Гисланцони, вчера я получил финал, а сегодня дуэт, удавшийся хорошо за исключением речитатива, который можно было, по-моему (извините!), уложить в меньшее количество слов; однако, повторяю, хорошо и так».<sup>4</sup>

В финальный вариант либретто вошли следующие стихи, написанные Гисланцони, опираясь на комментарии и предложения композитора:

*Amneris*:

Sì... tu l'ami... Ma l'amo

<sup>1</sup> См.: Ad Antonio Ghislanzoni, S. Agata, 17 agosto 1870 // *Cesari G., Luzio A.* (ed.). I Copialettere di Giuseppe Verdi. — Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913, P. 641

<sup>2</sup> См.: Ibid, P. 641

<sup>3</sup> Цит. по: К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, 17 августа 1870 г. // *Верди Дж.* Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 271-272

<sup>4</sup> К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, 22 августа 1870 г. // *Верди Дж.* Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 272-273

Anch'io... comprendi tu?... son tua rivale...

Figlia dei Faraoni...<sup>1</sup>

(Да, ты любишь...

Люблю и я! Ты поняла?

Соперница твоя — дочь фараона!).<sup>2</sup>

*Aida:*

Mia rivale!

Ebben sia pure... Anch'io... Son tal...<sup>3</sup>

(Ты соперница? Так будь же ею!

И я... я дочь...).<sup>4</sup>

В этом отражалась руководящая роль Верди в составлении либретто: композитор перестроил весь сценарий, сам писал диалоги многих сцен, неоднократно заставляя своих либреттистов переделывать написанное.

Действующие лица «Аиды» не стилизованы и не архаизированы, а сюжет прост и не запутан, однако переплетения общественной и личной сюжетных линий создает напряженные драматические конфликты. «В какие бы далекие времена ни уводил сюжет, в героях вердиевских опер всегда ощущаются живые люди, которые чувствуют и действуют так, как могли бы чувствовать и действовать современники Верди. Подлинный реалист, Верди, создавая образы своих героев, стремился придать им жизненную конкретность. Обсуждая с Гисланцони либретто «Аиды», Верди требовал, чтобы характеристика жрецов была ярче и полнее выявлена в сцене триумфа (финал второго действия)».<sup>5</sup>

И действительно, финал второго действия или вторая картина занимает центральное место в драматургии оперы. «Это одна из грандиознейших и

<sup>1</sup> *Ghislanzoni A.* Libretto di Aida: opera in quattro atti // [http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto\\_ie.html](http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto_ie.html) (дата обращения: 30.04.2016)

<sup>2</sup> *Гисланцони А.* Либретто оперы «Аида» / Пер. Г. Лишин, Г. Олизор // <http://libretto-oper.ru/verdi/aida> (дата обращения: 30.04.2016)

<sup>3</sup> *Ghislanzoni A.* Libretto di Aida: opera in quattro atti // [http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto\\_ie.html](http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto_ie.html) (дата обращения: 30.04.2016)

<sup>4</sup> *Гисланцони А.* Либретто оперы «Аида» / Пер. Г. Лишин, Г. Олизор // <http://libretto-oper.ru/verdi/aida> (дата обращения: 30.04.2016)

<sup>5</sup> *Соловцова Л.* Джузеппе Верди: Монография. — М.: Музыка, 1986, С. 287



сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе, драматургический узел оперы, и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В этой монументальной картине несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия».<sup>1</sup>

И все же, споры композитора и либреттиста были неизбежны, особенно когда Верди работал над третьим действием оперы, которому композитор уделял особое внимание. В частности, у композитора возник спор с либреттистом по поводу сцены Аиды с Амонасро. «Вижу, что вы опасаетесь двух вещей: некоторых сценических, если так можно выразиться, дерзаний и отсутствия кабалетт! Я всегда того мнения, что кабалетты следует писать тогда, когда ситуация этого требует. Ситуация обоих дуэтов в этом действии не требует кабалетт, а в ситуации дуэта между отцом и дочерью кабалетта была бы особенно неуместной. Аида в состоянии ужаса и морального изнеможения не может и не должна петь кабалетту. В сценарии имеются два момента чрезвычайно сценических, правдивых и выигрышных для актера; эти моменты не получили в стихах должного выражения. Первый из них – момент, наступающий после того как Амонасро сказал: «Ты раба фараонов...», Аида здесь может говорить только отрывистыми фразами. Второй момент наступает тогда, когда Амонасро говорит Радамесу: «Я царь Эфиопии...». Радамес должен в этот момент занимать один всю сцену и в величайшем возбуждении говорить слова странные, безумные: но об этом мы поговорим в свое время».<sup>2</sup>

Драматургия финала оперы «Аида» также необычна, в работе над либретто Верди настаивал, чтобы финал носил сугубо лирический характер, а

<sup>1</sup> Соловцова Л. Джузеппе Верди: Монография. — М.: Музыка, 1986, С. 293

<sup>2</sup> К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, 28 сентября 1870 г. // *Верди Дж.* Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. — Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 277

поэтому там нет ни помпезности, есть лишь «простая и чистая лирическая песня».<sup>1</sup>

Именно в такой работе с либреттистом раскрывается цель Верди – всеми составляющими синтетического искусства захватить зрителя и потрясти его. Выдающийся талант драматурга и детальное внимание к работе либреттиста помогли создать такие характеры и ситуации, драматическому воздействию которых зрителю противостоять было невозможно.

### **3.2. Культурные, философско-эстетические и аксиологические аспекты оперы Джузеппе Верди «Аида» (1871).**

Премьера «Аиды» состоялась 24 декабря 1871 года в Каире, а 8 февраля следующего года — в Милане на сцене театра «Ла Скала», где постановкой руководил сам композитор. Обе постановки имели триумфальный успех. «Сюжет, с его пышной восточной экзотикой, напряженной интригой, обилием остродраматических ситуаций, предоставил музыканту возможность развернуть во всем великолепии и блеске свой живописный талант. Мелодическое богатство «Аиды» необычайно, ее арии и романсы по сей день живут интенсивной концертной жизнью».<sup>2</sup>

Однако, говоря об оперных постановках, которые имели триумфальный успех, нельзя не затронуть и еще один элемент, без которого на сцене невозможен был бы настоящий, полноценный синтез искусств – сценография или театральное-декорационное искусство. Еще Стендаль в «Жизни Россини» писал: «Наша нечувствительность или наша бедность могут говорить нам что угодно; хорошие декорации лучше всего усиливают действие драматической музыки: они помогают воображению сделать первые шаги в иллюзорный мир. Ничто так не располагает слушать музыку, как та легкая дрожь, которая

---

<sup>1</sup> К Антонио Гисланцони. Сант-Агата, ноябрь 1870 г. // *Джузеппе Верди. Избранные письма* / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 296

<sup>2</sup> *Сабина М. Д., Цытин Г. М. Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т. 2, М.: Музыка, 1979, С. 24*

охватывает вас, когда в театре Ла Скала поднимается занавес и величественные декорации привлекают к себе взгляд».<sup>1</sup>

И для Джузеппе Верди оформление представления и создание его образительно-пластического образа были такими же важными элементами оперных постановок, как музыка и либретто, о чем свидетельствуют многочисленные письма композитора с отзывами и комментариями на эскизы декораций и сценических костюмов.<sup>2</sup> «Скажите мне вот еще что: были ли жрицы в храме Изиды или в храмах других богов? – пишет Верди к дю Локлю в июле 1870 года. – В книгах, которые я перелистал, я нашел, что служение богам предоставлялось только мужчинам. Дайте мне справку по этому вопросу и подумайте серьезно над костюмами. О, что касается костюмов, то надо, чтобы они были очень хороши и такие, чтобы подошли и для Европы».<sup>3</sup>

Личная драма, полная острых коллизий, напряженные драматические конфликты разворачиваются в опере на широком, красочном фоне монументальных массовых сцен, пышных шествий, танцев и гимнов. Поэтический пейзаж жаркой летней ночи на берегах Нила в одном действии сменяется мрачным подземельем в другом. В трагическом конфликте между стремлением к свободе, к счастью и губительной силой насилия и угнетения заложено основное идейно-драматическое зерно оперы. В монографии Л. Соловцовой, посвященной Джузеппе Верди, высказывается мысль о реализме в поздних операх итальянского композитора. Сам жанр музыкальной драмы с его условностями слабо коррелирует с принципами социального реализма. Он соответствует, прежде всего, эстетическим законам романтизма с его тяготениями к гиперболическим и контрастным фигурам. Однако, социальный реализм в «Аиде», как считают исследователи творчества Верди, раскрывается

<sup>1</sup> Стендаль Ф. Жизнь Россини / Пер. А. М. Шадрин // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 8. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини, М.: Правда, 1959, С. 581

<sup>2</sup> См.: Biggi M. Aida di Ghislanzoni e Verdi // [http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/Librettistica/7\\_biggi\\_aida.html](http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/Librettistica/7_biggi_aida.html) (дата обращения: 06.05.2016)

<sup>3</sup> К Камиллу дю Локлю. Сант-Агата, 15 июля 1870 г. // Верди Дж. Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959, С. 267

фигурами жрецов, в образах которых композитор заклеил ненавистное ему мракобесие церковников.<sup>1</sup>

В письме от 8 сентября 1870 года, через четыре дня после поражения французов при Седане, Верди «советует Гисланцони вспомнить текст телеграммы, которую германский император Вильгельм послал жене по случаю победы над французами: «Мы победили с помощью божественного провидения. Враг передан в наши руки. Бог отныне будет на нашей стороне». Чтобы найти нужные штрихи для обрисовки жрецов, требующих уничтожения пленников, Верди советовал своему либреттисту обратить внимание на этот документ, смесью ханжества и шовинизма вызывавший негодование многих современников. «Этот король постоянно говорит о небесном провидении, которого он превращает в развалины лучшую часть Европы, — с возмущением писал Верди Кларине Маффеи. — Он считает себя призванным преобразовать нравы и наказывать пороки современного мира!!! Что за поза миссионера! Древний Аттила (точно такой же миссионер) остановился, пораженный красотой столицы древнего мира, а этот собирается обстреливать столицу мира современного» (30 сентября 1870 года)».<sup>2</sup>

Тема жрецов появляется в опере в наиболее ответственные, «поворотные» моменты драмы. Широкое развитие находит она в финале второго действия как основная характеристика жрецов; в последний раз она звучит в сцене суда над Радамесом. Высоким контрапунктическим мастерством и тонким владением оркестровыми красками отмечена эта замечательная страница оркестровой музыки.

«Верди неустанно искал новую художественную систему, стремясь сблизить оперу с драмой, найти формы реалистического воспроизведения жизни, которыми он восхищался в литературе. Одно было несомненно: в своих эстетических поисках Верди стремился к усилению значения литературного текста в опере. Композитор отлично понимал, что музыка в опере

<sup>1</sup> Друскин М.С. (сост.). 100 Опер. История создания. Сюжет. — Ленинград: Музыка, 1968, С. 154

<sup>2</sup> Соловцова Л. Джузеппе Верди: Монография. — М.: Музыка, 1986, С. 287

доминирует, слово ей подчинено. Если прибегнуть к терминам семиотики, можно заметить, что у Верди литературный текст стал символом обозначающим, а музыка — обозначаемым — сущностью».<sup>1</sup>

Есть нерасторжимое родство между оперой и романтической драмой: в обоих случаях исторические сюжеты могут совмещаться с самым дерзким вымыслом, и при этом чем невероятнее, тем убедительнее. Это закон жанра, на том он и стоит. В «Аиде» это убеждает ещё и потому, что над всем — знаменитая «изобретательность мелодики», это авторский голос.

Этим и характеризуется ценностное значение оперы «Аида» для современной европейской музыкальной культуры. Союз Верди, Гисланцони, Люкля, Мариетта продолжался, пока каждое слово в либретто не попало в единственную возможную точку для слияния с музыкой и пока не получится грандиозного, неоспоримо-действенного целого.

## **ГЛАВА 4. О ПЕРСПЕКТИВАХ ЛИБРЕТТОЛОГИИ КАК НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ.**

### **4.1. Исторические, культурные и литературные аспекты изучения либретто.**

В многочисленных исследованиях, освещающих проблемы развития оперного жанра, о словесном компоненте оперы – либретто, обычно приводятся формальные сведения, как правило, без аналитического осмысления. Такой формальный подход к анализу литературного пласта оперы, традиционно не содержащий обоснованной оценки художественных достоинств или недостатков, и вызывающий трудности у исследователей вполне объясним отсутствием сложившихся методов исследования этой области. Одним из первых исследователей в этой области был Ульрих Вайсштайн (U. Weisstein), специалист по компаративным аспектам литературы и искусства. Он посвя-

---

<sup>1</sup> *Полуяхтова И. К.* Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 2 (1), с. 334–338

тил эссе «Либретто как литература» («The Libretto as Literature», 1961) изучению вербального текста оперного произведения.

«Учитывая богатство драматургического материала оперы, скрытого в библиотеках мира, – пишет Вайсштайн, – ничтожно малое количество исследователей выбирают своим профилем критический анализ поэтической составляющей оперы. Нельзя оспаривать тот факт, что «вспомогательный, промежуточный» жанр оперного либретто и его драматические и поэтические качества должны рассматриваться со всей серьезностью, а серьезных попыток анализа этого жанра со стороны литературоведов становится все меньше и меньше. Все большим вызовом для исследователя становится литературная критика либретто (здесь и далее, если не указано иное, перевод на русский язык мой. – М. А.)».<sup>1</sup>

Вопрос о необходимости специального изучения либретто опер как литературного произведения, которое должно оцениваться наряду с произведениями других родов и видов, а также вопрос создания соответствующего теоретико-методологического аппарата освещался харьковским музыковедом Г. И. Ганзбургом в многочисленных статьях, начиная с 1990-х годов.

Г. И. Ганзбург пишет: «Для того чтобы верно оценить качество литературных текстов в синтетических жанрах, необходимо располагать соответствующими критериями оценки либреттных текстов. Критерии же может выработать только специальная теория, описывающая как либреттные тексты, их структуру, функцию, так и деятельность либреттистов с точки зрения принципов сочинения либретто и технических приемов, с помощью которых реализуются эти принципы. Если бы такая теория существовала, она называлась бы либреттологией».<sup>2</sup> Формирование и развитие особой отрасли музыковедения, получившей наименование либреттологии, способствовало бы более взвешенному и объективному осмыслению этого синтетического жанра.

---

<sup>1</sup> *Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006. P. 3*

<sup>2</sup> *Ганзбург Г. И. О либреттологии // Сов. Музыка. — 1990 №2. — С. 78-79.*

«Согласно некоему негласному договору, изучение драматической составляющей оперы, как правило, возлагается на плечи музыковедов. Некоторые широко мыслящие музыковеды (Эдгар Истель, Эдуард Джозеф Дент и др.) честно стремились восстановить ценности музыкальной драмы. Однако, большинство их коллег, были склонны к переоценке роли композитора». <sup>1</sup> Такая, по мнению Ульриха Вайсштейна, ошибочная позиция просматривается и в работе «Опера как драма» американского музыковеда Джозефа Кермана: «Для композитора, полагаю я, главная задача – разъяснить самую суть драмы и облагородить сценическое действие. Такая задача не может быть оставлена либреттисту, драматургом должен быть композитор». <sup>2</sup> «И этого мнения, – пишет Вайсштайн, – придерживаются многие композиторы, не унижая напрямую достоинства либретто, но, все же, оставляя за собой единственное право оценивать его драматургические качества». <sup>3</sup>

Несмотря на утверждения Джозефа Кермана о том, что «либретто лишь указывает на совершение действия, а воплощает его музыка» и что «музыка превращает гомункулов, набросанных либреттистом, в “живых” людей», в его работе «Опера как драма» можно также заметить достаточно новый для своего времени подход. Автор утверждает, что опера — прежде всего сценическое произведение, а музыка не является ее единственной и самодостаточной ценностью, как не является и просто рамкой для создания действия. <sup>4</sup> «Сущность драмы заключается в том, чтобы продемонстрировать во всей полноте реакцию человека на события и действия. Поскольку опера служит для такой же демонстрации, она тоже является драмой. Средством, которое

---

<sup>1</sup> *Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006. P. 3*

<sup>2</sup> *Kerman J. Opera as Drama. — New York: Knopf, 1956. P. 267*

<sup>3</sup> *Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006. P. 3*

<sup>4</sup> См.: *Керман Дж. Опера как драма (отрывки) / Пер. Е. Бабуриной, А. Макаровой // Большой театр. 2016. № 2. С. 38-39*

отвечает за передачу драматических свойств в опере, является музыка — неотъемлемое средство выразительности жанра».<sup>1</sup>

Без правдивого, реалистического либретто опера не жизнеспособна. «Рихард Штраус в письме к Гуго фон Гофмансталу от 3 мая 1928 года утверждал, что «кроме человека, который намеревается положить либретто на музыку, никто не вправе судить насколько поэтично либретто и хорошо ли выполнил свою работу либреттист, пока не услышит готовую оперу на сцене». И Джанкарло Менотти говорит, что “читать либретто и судить его в отрыве от музыки есть глубокое неуважение, как к композитору, так и к либреттисту”».<sup>2</sup> И Рихард Штраус, и Джанкарло Менотти на собственном опыте убедились в том, что главная опасность, угрожающая опере XX столетия, это — «литература». «Со времени оперы эпохи барокко композиторы мечтали о хороших, поэтических и вместе с тем близких к действительности либретто и во многих случаях были вынуждены сами превращаться в либреттистов. Многие великие мастера, в том числе Верди, Чайковский и Сметана, использовали либретто, литературная ценность которых была несравненно ниже созданной ими музыки. (Только Верди удалось к концу его долгой жизни найти в лице Арриго Бойто равноценного по духу сотрудника, который дал ему возможность написать «Отелло» и «Фальстафа».) Другие музыканты неустанно следили за современными писателями, надеясь получить от них сюжеты для своего музыкально-драматического творчества. Именно надеялись... поскольку очень часто старания композиторов, возлагавших надежды на современную литературу, приводили к противоположным результатам (если они не ограничивались приспособлением уже оправдавших себя театральных пьес): к созданию далеких от жизни, эстетствующих “опер, порожденных литературой” (нем. «Literaturoper»))».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Керман Дж. Опера как драма (отрывки) / Пер. Е. Бабуриной, А. Макаровой // Большой театр. 2016. № 2. С. 38

<sup>2</sup> Цит. по: *Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart)*. — Amsterdam, 2006. P. 3

<sup>3</sup> Краузе Э. Рихард Штраус. / Пер. В. Г. Нашатырь. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1961, С. 416



Стало дурной традицией умалять заслуги либреттистов, их роль в создании музыкальных шедевров: «по мнению многих авторов музыковедческих работ, неудачи обычно постигают композитора по вине либреттиста, а удач он добивается вопреки либреттисту (“несмотря на недостатки либретто”). Но еще В. Гёте в свое время сказал о повсеместно критикуемом либретто Э. Шиканедера к «Волшебной флейте» В. Моцарта: “Чтобы понять ценность этого оперного либретто, нужно быть более образованным, чем для того, чтобы ее отрицать”».<sup>1</sup>

«Конечно, попытки литературной критики словесного элемента музыкального произведения имели место быть, — пишет У. Вайсштайн. — Говоря об этом, я в первую очередь имею в виду «Драматургию оперы» Генриха Бультхаупта и главу «Тристан» в книге Ф. Фергюсона «Идея Театра»; но вряд ли влияние этих трудов было таким, чтобы они могли вызвать какие-то значимые изменения в критической литературной мысли. А в целом, значит, мы вновь сталкиваемся с ситуацией, которую описывает Дент в комментариях к переводу либретто оперы Верди «Бал-маскарад»: “Либретто, как вещь в себе, никогда не исследовалось систематически и аналитически, как оно того заслуживает”. Оттого все намного путаннее, чем кажется, так как в ряде примечательных случаев, сотрудничество между композитором и либреттистом было тщательно задокументировано в их опубликованной переписке (например, Верди-Бойто и Штраус-Гофмансталь)».<sup>2</sup>

Как заметил У. Вайсштайн, «слияние музыки и слова, времени и пространства, общего и частного, теоретически должно вести к более удовлетворительному изображению психической Вселенной, а не к изоляции слова от музыки, не к ссылке и не пренебрежению. Но, увы, трудности, которые необ-

<sup>1</sup> Ганзбург Г. И. Либретто и либреттология // Антреме: Журнал об искусстве, 2008. — №2. С. 36-39

<sup>2</sup> Цит. по: Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006. P. 4

ходимо преодолеть в процессе объединения столь велики, что желаемый эффект достигается крайне редко».<sup>1</sup>

Любое музыкальное произведение характеризуется эмоциональной наполненностью, однако содержательностью обладает только музыка, связанная со словом. Музыка в «чистом виде» обладает эмоциональным воздействием, идейное же начало заложено в слове.

### **3. 2. Ценностный аспект либретто. Эстетика либретто.**

Либреттология как наука о словесном компоненте музыкального произведения изучает не музыку и не литературу, а их взаимодействие. «В центре внимания либреттологии — не слово и не музыка, а пограничье между ними, зона прилегания, взаимосцепления, взаимопроникновения. При таком подходе исследователь занимается одновременно и интонацией, мелодией, гармонией, полифонией (то есть всем тем, что изучает музыковедение), и фонетикой, синтаксисом, стихосложением, строфикой (то есть многими из тех аспектов, которые изучает филология)».<sup>2</sup> Таким образом, ценностный аспект либретто учитывает взаимоотношение элементов культуры и синтеза искусств. Однако, само понятие «синтез искусств» трактуется в современной гуманитарной науке довольно широко. Исследователь А. И. Мазаев в своей работе «Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма» определяет синтез искусств как нечто «совершенно новое – по сравнению с синкретизмом – единство, восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества».<sup>3</sup> Синтез предполагает относительную автономность отдельного вида искусства при наличии определенной художественной целостности произведения как такового. М. Друскин в работе «Вопросы музыкальной драматургии оперы» подчеркивает значимость литературного либретто, сопоставляя «драму музы-

<sup>1</sup> *Weisstein U. Libretto as Literature // Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006. P. 8*

<sup>2</sup> *Ганзбург Г.И. Шубертоведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: материалы Международной научной конференции. — М.: Пресс, 1997. — С. 111-115.*

<sup>3</sup> *Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. — М., 1992, С. 6*

кальную» и «драму речевую». Соотношение «слово-музыка-драма» свидетельствует не только о взаимодействии искусств, но и делает либретто связующим звеном между этими двумя видами драматического искусства, которые развиваются во времени и в пространственно-сценических условиях. М. Друскин считает, что «опера создается в сложном взаимодействии ее образующих факторов», и на первое место выдвигает связь литературы (через текст либретто) с музыкой и, в частности, «интонации речевой» и «интонации музыкальной».<sup>1</sup>

Каково же принципиальное отличие современного оперного либретто от сочинений прошлых веков? Исследователь М. А. Басок считает, что «изначальная условность жанра, основанного на синтезе трех компонентов – драмы, музыки и сценического действия – привела к тому, что опера заняла специфическое место среди остальных театральных и музыкальных жанров и долгое время развивалась достаточно обособленно от них. Вплоть до середины XIX века развитие оперы шло главным образом за счет «внутренних ресурсов» жанра, в результате чего она в большей степени, чем другие жанры, находилась в зависимости от традиций, ею же самой созданных. В свою очередь, традиции перерождались в «стандарты», «штампы» и постепенно проявлялись на всех драматургических и композиционных уровнях. И смещение «центра тяжести» оперы в сферу музыки как средства показа вокальных данных певца, осуществляемое в ущерб драме и сценическому действию, и схематизация либретто (однотипные амплуа персонажей в однотипных сценических ситуациях), и использование стандартного «набора» отдельных мелких оперных форм».<sup>2</sup>

Говоря об аспектах изучения либретто, следует сказать о таких музыкально-драматических жанрах, как мюзикл и рок-опера, основой для либретто которых, как и для современной оперы, может стать как и малая проза -

---

<sup>1</sup> См.: Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952, С. 34-35

<sup>2</sup> Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: автореферат диссертации по искусствоведению. 17.00.02 Москва, 1983 // <http://cheloveknauka.com/sovremennaya-kamernaya-opera-k-probleme-spetsifiki-zhanra> (дата обращения: 06.05.2016)

рассказ, новелла, одноактной пьеса, так и современные, специфические жанры литературы – комикс, газетная статья, фанфикшн и др. Мюзикл и рок-опера не приобрели в Италии, столь широкой популярности, как, скажем, в Соединенных Штатах. Тем не менее, можно отметить две интересные работы итальянских композиторов в этих специфических жанрах. Это музыка, созданная Риккардо Коччанте (р. 1946) для популярного мюзикла «Собор Парижской Богоматери» (1998), а также рок-опера Микеле Пауличелли «Мать Тереза» (2002).

Поскольку взаимоотношение литературы и музыки – проблема дискуссионная, исследователям представляется целесообразным анализировать словесные тексты музыкально-сценических произведений с позиций современной либреттологии. Текстовая, либреттная сторона оперного спектакля изучается, однако, в сопоставлении с музыкальной драматургией и драматургией театральной, так как художественная ценность оперного либретто определяется органичным сочетанием драматургического развития с цельностью музыкальной формы. Новейшая публикация о необходимости разработки терминологического аппарата либреттологии («Musique et littérature: plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines», 2013) принадлежит Э. Рейбель (E. Reibel). В XXI столетии на постсоветском пространстве и за рубежом был защищен ряд диссертаций, в которых оперные сочинения рассматривались с позиций либреттологии, – исследователями И. Пивоваровой (2002), Е. Лаптевой (2002), Р. Моджика (R. Mojica, 2002), Т. Гулаей (2006), Е. Рахманьковой (2009), Е. Кордиковой (2012) и др. Либреттология объявлена одним из направлений работы Института Да Понте (Da Ponte Institut, Вена), открытого в 2000 году.<sup>1</sup>

Следовательно, такая научная дисциплина как либреттология наряду с объективной характеристикой достоинств и недостатков учитывает и другие

---

<sup>1</sup> См.: Мовчан В. Либретто «Гамлета» А. Тома как «извращенный Шекспир»: объективная реальность или музыкаловедческий миф? // Южно-российский музыкальный альманах. — Ростов на Дону, 2013. — № 2. — С. 85—92.

параметры оперного либретто: образно-смысловые, литературно-стилистические, драматургические (в общетеатральном и специфически-музыкальном аспектах) и т. д. Поэтому, проблема разработки терминологического и методологического аппарата либреттологии, а также изучение оперного либретто с позиций либреттологии актуальны в современной гуманитарной науке.

## **Заключение**

Круг проблем и вопросов, связанных с изучением итальянского музыкального либретто, включает в себя множество аспектов. В ходе исследования, представленного в рамках выпускной квалификационной работы, с помощью междисциплинарного анализа и обобщения его результатов был сформулирован ряд основных выводов. Проблематика оперной либреттистики, а в частности вопрос о представлении либретто как элемент синтеза искусств и диалогичности культур, не была достаточно изучена в музыковедческой литературе, несмотря на широкое применение терминов «оперное либретто» и «драматургия оперного либретто». Поскольку либретто занимает особое положение между литературой и музыкой, изучение его затрагивается музыковедами и культурологами лишь косвенно. Изучение наследия крупнейших либреттистов прошлого, а также классиков русской и мировой культурологической и музыковедческой мысли, вместе с анализом трудов по истории музыкального театра показали, что вопрос либреттистики на сегодняшний день не имеет специального освещения, но в перспективе находится выделение либреттологии в самостоятельную научную дисциплину.

Однако следует понимать, что к изучению либретто должен быть особый подход, либретто нельзя рассматривать в отрыве от оперы, для которой оно было создано, иначе ошибки в его оценке будут неизбежны. Поскольку, в музыковедческой литературе либретто рассматривается как прикладное искусство, о нем нельзя судить иначе как во взаимосвязи с музыкой, которая дала ему жизнь. Либретто – это то, благодаря чему удастся связать

два родственных искусства – музыку и драму. Именно поэтому изучение либретто так наглядно позволяет выявить проблематичные стороны синтеза искусств, поскольку оно дает возможность понять принципы, на которых основана опера.

Осуществленный в работе методологический подход может быть применён в процессе исследования диалогичности различных музыкальных культур, поскольку либретто является одним из компонентов синтеза искусств в итальянской музыкальной культуре, которая, в свою очередь оказывала и оказывает влияние на развитие музыкальной культуры западноевропейских стран. Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах по истории и теории культуры, а также по истории зарубежной и отечественной музыки, для проведения занятий по музыкальной литературе. Также материалы данного исследования будут полезны слушателям и преподавателям музыкальных училищ и университетов культуры.

В данном исследовании невозможно исчерпать обозначенную проблему интерпретации и понимания культурных смыслов в музыкальном творчестве, однако, открываются перспективы для изучения данного процесса в его различных исторических и культурных аспектах. Найденный автором комплексный метод синтеза сравнительно-исторического и культурно-исторического анализа помогает решать проблемы соотношения вопросов структурно-смысловой организации процесса создания либретто. Конечно, поиск новых методов в междисциплинарном изучении музыковедения и культурологии должен быть продолжен, поскольку различные виды искусства постоянно развиваются, синтезируются и видоизменяются, и это, безусловно, требует более пристального научного внимания.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б.* Верди. Эскиз монографии. – Избранные труды, Т. 4. – М., 1955
2. *Асафьев Б.* Об опере. – М.: Музыка, 1976
3. *Басок М. А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: автореферат диссертации по искусствоведению. 17.00.02 Москва, 1983 // <http://cheloveknauka.com/sovremennaya-kamernaya-opera-k-probleme-spetsifiki-zhanra> (дата обращения: 06.05.2016)
4. *Баташнёва Л. А.* Оперные либретто: языковые особенности жанра // Гуманитарные исследования. 2012. № 2 (42). С. 7–12.
5. *Богданов А. Н.* Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия // Гуляев Н. А. и др. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М., 1970
6. *Верди Д.* Избранные письма / Пер. А. Д. Бушен. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1959
7. *Галатенко Ю. Н.* Итальянская опера XVII-XVIII вв.: сплетение поэтического и музыкального // Искусство и образование. 2013. № 2. С. 25–41.
8. *Галь Г.* Джузеппе Верди и оперная драматургия / Перевод С. В. Рожновского // <http://itopera.narod.ru/gal.html> (дата обращения: 04.05.16)
9. *Ганзбург Г. И.* О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 78–79.
10. *Ганзбург Г. И.* Шубертоведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: материалы Международной научной конференции. – М.: Пресс, 1997. С.111–115.
11. *Ганзбург Г. И.* Либреттология: статус и перспективы // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. – Донецьк, 2004. Вип.. 4. С. 27–34.
12. *Ганзбург Г. И.* Либретто и либреттология // Антреме: Журнал об искусстве. 2008. №2. С. 36–39.
13. *Гисланцони А.* Либретто оперы «Аида» / Пер. Г. Лишин, Г. Олизор // <http://libretto-oper.ru/verdi/aida> 30.04.2016 (дата обращения: 30.04.2016)
14. *Гозенпуд А.* Оперный словарь. – Спб., 1965

15. *Гулая Т. Н.* Оперные либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: Автореф. дис... канд. культурологии – Саранск, 2006
16. *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. – Л.: Музгиз, 1952.
17. *Друскин М.С.* (сост.). 100 Опер. История создания. Сюжет. – Ленинград: Музыка, 1968.
18. *Друскин М.* История зарубежной музыки, выпуск 4. Вторая половина XIX века. – "Композитор", 2002
19. *Керман Дж.* Опера как драма (отрывки) / Пер. Е. Бабуриной, А. Макаровой // Большой театр. 2016. № 2. С. 38–39.
20. *Киселёва Е.* Drammi per musica Пьетро Метастазियो «Артаксеркс» и «Король-пастух» // Театрон. 2011. № 2. С. 35–46.
21. *Краузе Э.* Рихард Штраус. / Пер. В. Г. Нашатырь. – Государственно музыкальное издательство, М.: 1961
22. *Конен В.Д.* История зарубежной музыки, выпуск 3. – М.: Музыка, 1981
23. *Лаптева Е.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков: автореф. дис.... канд. филол. наук. - Екатеринбург: Уральский гос. ун-т им. М. Горького, 2002.
24. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2-х тт. Т. 1. – М., 1983
25. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник" в 2-х тт. Т. 2. – М., 1983
26. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. – М., 1998
27. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазियो. – М., 2004
28. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М., 1992



29. *Мовчан В.* Либретто «Гамлета» А.Тома как «извращенный Шекспир»: объективная реальность или музыковедческий миф? // Южно-российский музыкальный альманах. — Ростов на Дону, 2013. № 2. С. 85–92.
30. *Мокульский С.* Хрестоматия по истории западноевропейского театра, Т. 1. — М., 1937
31. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600 -1850. — Екатеринбург, 2005.
32. *Пивоварова, И. Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: автореф. дис. ... канд. Искусствовед. — Магнитогорск, 2002.
33. *Полуяхтова И. К.* Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 2 (1). С. 334–338
34. *Сабинина М. Д., Цыпин Г. М.* Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Т. 2. — М., 1979
35. *Соллертинский И. И.* Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Советская музыка. 1941. № 3. С. 21-31.
36. *Соловцова Л.* Джузеппе Верди: Монография. — М., 1986
37. *Стендаль Ф.* Собрание сочинений в 15 томах. Т. 8. Жизнеописания Гайд-на, Моцарта и Метастазиио. Жизнь Россини, — М.: Правда, 1959
38. *Biggi M.* Aida di Ghislanzoni re Verdi // [http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/Librettistica/7\\_biggi\\_aida.html](http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/Librettistica/7_biggi_aida.html) (дата обращения: 06.05.2016)
39. *Burt N.* "Opera in Arcadia," The Musical Quarterly, Vol. 41, No. 2, April 1955
40. *Cesari G., Luzio A.* (ed.) I Coppialettere di Guiseppe Verdi. — Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913

41. *Ghislanzoni A.* Libretto di Aida: opera in quattro atti // [http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto\\_ie.html](http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto_ie.html) 30.04.2016 (дата обращения: 30.04.2016)
42. *Kerman J.* Opera as Drama. — New York: Knopf, 1956.
43. *Scherillo M.* L' opera buffa napoletana durante il settecento storia letteraria. — R. Sandron, Milano, 1916
44. *Stamatov P.* Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s // *American Sociological Review.* №. 3. June 2002.
45. *Weisstein U.* Libretto as Literature // *Selected Essays on Opera* by Ulrich Weisstein (edited by Walter Bernhart). — Amsterdam, 2006.