

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-90-108



Интонационные связи в операх и зингшпилях К. Диттерсдорфа



Светлана Баяровна Бубеева

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
bubeeva96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>

Аннотация: Статья посвящена нескольким сочинениям К. Диттерсдорфа, написанным в венский период в 1786–1789 гг., которые стали первым опытом в жанре зингшпиля и получили в свое время всеобщее признание: «Доктор и аптекарь» (1786, "Doktor und Apotheker"), «Счастливый обман, или Услужливые духи» (1786, "Der glückliche Betrug, oder Die dienstbaren Geister"), «Исправившийся Демокрит» (1787, "Democrito corretto"), «Любовь в сумасшедшем доме» (1787, "Die Liebe im Narrenhause"), «Скряга Иеронимус» (1789, "Hieronymus Knicker"). В основе исследования лежит компаративный метод — сравнительный анализ сочинений композитора с произведениями Моцарта. Важным для нас оказался и структурный метод, который позволяет рассматривать отдельные элементы опер и их функционирование в структуре целого.

Анализ произведений Диттерсдорфа позволил обнаружить последовательную систему повторов и выявить ее тесную связь с драматургией первоисточника в функционировании реминисценций и в способах их воспроизведения, учитывающую сюжетные обстоятельства, а также роль и статус персонажа, с которым связан тот или иной мотив.

Ключевые слова: К. Д. фон Диттерсдорф, зингшпиль, интонационные связи, мотив, «Доктор и аптекарь», В. А. Моцарт

Для цитирования: Бубеева С. Б. Интонационные связи в операх и зингшпилях К. Диттерсдорфа // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 1. С. 90–108. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-90-108

From the history of foreign musical culture

Original article

Intonation relations in Carl Dittersdorf's operas and singspiels

Svetlana B. Bubeeva

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
bubeeva96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>*

Abstract: The article is devoted to several works by C. Dittersdorf, written during the Viennese period in 1786–1789, which were his first experiences in the genre of the singspiel and were universally acclaimed in their time: "The Doctor and the Apotheker" (1786, "Doktor und Apotheker"), "The Happy Deception, or the Servile Spirits" (1786, "Der glückliche Betrug, oder Die dienstbaren Geister"), "Democritus Corrected" (1787, "Democrito corretto"), "Love in a Madhouse" (1787, "Die Liebe im Narrenhause"), "Hieronymus Knicker" (1789, "Hieronymus Knicker"). The study is based on the comparative method — a comparative analysis of the composer's works with those of Mozart. The structural method, which allows us to consider the individual elements of the operas and their functioning in the structure of the whole, also proved important for us.

The analysis of Dittersdorf's works allowed us to discover a consistent system of repetitions and to reveal its close connection with the dramaturgy of the source material in the functioning of reminiscences and in the ways of their reproduction, taking into account the plot circumstances, as well as the role and status of the character to whom this or that motif is connected.

Keywords: C. D. von Dittersdorf, singspiel, intonation connections, motive, W. A. Mozart

For citation: *Bubeeva S. B. Intonation Relations in Carl Dittersdorf's opera and singspiels. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2025;(1):90-108. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-1-90-108*

При исследовании опер К. Д. фон Диттерсдорфа можно обнаружить его стремление к целостности и связности композиции, выраженное посредством мотивных повторов. Однако говорить об использовании лейтмотивной техники, сложившейся в немецкой опере XIX века, еще невозможно. Тем не менее в сочинениях В. А. Моцарта и его современников, в частности Диттерсдорфа, можно найти интонационные связи, способствующие объединению партитуры в единое целое. Среди исследователей ведутся горячие споры по поводу подобных интонационных реминисценций и их функции в композиции сочинения; одни отмечают их зна-

чение в музыкальной драматургии¹, другие — в иных планах сценического действия, выявляя причины их появления, некоторые музыковеды и вовсе воздерживаются от интерпретаций².

Речь пойдет об операх Диттерсдорфа венского периода, 1786–1789 гг. (таблица 1). В каждой из них присутствуют те или иные интонационные «сюжеты», пронизывающие партитуру и связывающие между собой сольные, ансамблевые номера, а также финальные сцены оперы. Такие повторы напоминают темы-реминисценции, типичные для французской оперы того времени. Однако появление их скорее обусловлено принципами симфонического мышления, характерного для представителей венской классической школы. Подобные интонации еще не дорастают до целых тем, так как еще не сформировалась собственно лейтмотивная техника, тем не менее ее черты уже намечаются.

Таблица 1. Венские зингшпили К. Д. фон Диттерсдорфа

Table 1. C. D. von Dittersdorf's Viennese singspiel

Название (рус.) (ориг.)		Жанр, количество актов	Либреттист, источник	Дата создания, место исполнения
Доктор и аптекарь	Der Apotheker und der Doktor (Doktor und Apotheke)	Комический зингшпиль в 2 действиях	Г. Штефани-младший по фр. произведению Графа Н** «Аптекарь из Мурсии)	11 июля 1786, Вена
Исправившийся Демокрит	Democrito corretto	Комическая опера в 2 действиях	Г. Брунетти по комической пьесе Ж.Ф. Реньяра	24 января 1787, Вена

¹ В XVIII веке практика исполнения опер позволяла композиторам в случае необходимости вставлять/убирать номера или заменять арии согласно возможностям исполнителя, поэтому искать в таких условиях какие-либо тематические связи в произведении кажется бессмысленным. Однако среди исследований творчества Моцарта имеется целый ряд трудов, посвященных проблеме интонационных связей, появление которых подробно разбирается и объясняется в работах Т. Картера [1, 110–115], [1, 118–120], Каски [2, 188], Д. Хартца [3, 237–238], С. Левари [4, 233–245], Л. Е. Цайс, [5, 115–139].

² Раштон выдвигает предположение о том, что Моцарт не исключал в работе возможности тональных и мотивных повторов, но использовал их скорее в качестве инструмента для достижения «драматических целей», а не как средство музыкальной драматургии [6, 136]. Как поясняет автор, повторяющиеся темы прикрепляют важность события в сюжете, усиливают его значение, но точное истолкование их применения невозможно найти. Проведение тем дается недостаточно последовательно, а характер самих фигур напоминает не более чем общие места — сходные фигуры, тираты, можно встретить в произведениях других композиторов и связаны они, скорее, с определенными аффектами [6, 125–126]. К тому же выводу приходит и Ф. Носке — повторы не случайны, они используются для усиления эмоционального воздействия [7, 74].

Любовь в сумасшедшем доме	Die Liebe im Narrenhause	Комическая опера в 2 действиях	Г. Штефани-младший	12 апреля 1787, Вена
Скряга Иеронимус	Hieronymus Knicker	Комический зингшпиль в 2 действиях	Диттерсдорф по неизвестному источнику	7 июля 1789, Вена

Прежде всего, в повторах мотивов и интонаций выявляются определенные закономерности. Например, самым простым приемом становится закрепление за персонажем устойчивого комплекса интонаций, объединяющих ряд выразительных мотивов и фраз; они могут звучать в партии как одного героя, так и нескольких, а также в оркестре.

Круг средств, работающих на создание портрета, Диттерсдорф выбирает в зависимости от черты характера героя. Так, например, в опере «Любовь в сумасшедшем доме» гамообразный поступенный мотив присутствует в партии Баста на протяжении всей оперы (пример 1).

Пример 1. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме»

Example 1. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause"

<p>а) I д., № 2. Квинтет, партия Баста, тт. 143–147</p>	
<p>б) I д., № 5. Духи Трюбе и Баста, партия оркестра, тт. 59–61</p>	
<p>в) I д., № 9. Септет, партия оркестра, тт. 37–39</p>	
<p>г) II д., № 18. Ария Баста, партия оркестра, тт. 1–2</p>	
<p>д) II д., № 18. Ария Баста, вокальная партия, тт. 8–9, тт. 53–54</p>	

Баст, надзиратель в сумасшедшем доме, — навязанный родителем жених главной героини. Он не отличается большим умом или тонкой душевной организацией, потому гаммообразный мотив в данном контексте оказывается удачной находкой, подчеркивающей глупость и ограниченность героя. Х. Энгель и Ф. Носке выделяют подобный принцип работы с мотивами в операх К. В. Глюка, А.-Э.-М. Гретри [8, 188] и В. А. Моцарта³ [8, 126], [9, 81, 117, 167], [10, 91], когда определенная интонация закрепляется за персонажем.

Близкие Басту интонации обнаруживаются и в характеристике Трубе, отца Констанции, главной героини оперы. В ансамблях его партия строится на восходящем поступенном движении. Сходство портретов героев не удивительно: их связывают общие интересы и вкусы к определенного рода развлечениям.

Аналогичный прием Диттерсдорф использовал и ранее, в опере «Доктор и аптекарь», также по отношению к отцу главной героини, аптекарю Штёсселю — гордому и амбициозному старику. Мотив, сопровождающий Штёсселя при его появлении, восходящая тирата, представляет собой яркую характеристику, раскрывающую несговорчивость, вспыльчивость и надменность персонажа (пример 2).

Пример 2. К. Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь»

Example 2. C. Dittersdorf. "Doktor und Apotheker"

<p>а) «Доктор и аптекарь». I д., № 6. Терцет, тт. 31–32</p>	<p>Stössel. (macht heftig das Fenster zu)</p> 
<p>б) «Доктор и аптекарь». I д., № 7. Ария Штёсселя, тт. 1–4</p>	

³ Исследователи отмечают интонационное единство партий отдельных персонажей в операх Моцарта. Раштон, например, выделяет ходы на уменьшенную септиму и увеличенную сексту, составляющие основу партии Электры в «Идомее» [6, 124]. Ф. Носке, анализируя интонационные связи в опере «Дон Жуан», объясняет использование сходных мотивов в партии Лепорелло обстоятельствами сюжета — в интродукции герой выражает страх пострадать от действий своего господина, а в секстете, будучи пойманным за проступки последнего, он задается вопросом, как спастись [7, 49–51].

<p>в) «Доктор и аптекарь». II д., № 21. Дуэт Краутмана и Штёсселя, тт. 1–5</p>	
<p>г) «Доктор и аптекарь». II д., № 16. Секстет, тт. 1–6</p>	<p>Moderato.</p>

В «Докторе и аптекаре» это не единственный пример мотивно-интонационных связей между номерами: помимо восходящей тираты Штёсселя сопровождает краткий триольный мотив, проходящий в оркестровой партии. Такого же рода характерные интонации появляются и в партиях других персонажей — Штурмвальда, Краутмана, Розалии и Зихеля [11, 76–78].

Сходным образом Диттерсдорф выстраивает интонационную драматургию в итальянской опере «Исправившийся Демокрит»⁴. В партии предприимчивого Эрминио присутствуют пунктирный ритм и квартовая интонация, а характеристика другого персонажа, Страбоне, имеет много общего с портретами Баста и Штёсселя, что неслучайно. Ученик Демокрита Страбоне восхищен философскими рассуждениями своего учителя, однако как ни старается следовать его науке, остается простаком с незамысловатыми желаниями выпить вина и вкусно поесть. Поэтому его характеризует бесхитростная гаммообразная мелодия в пределах септимы, октавы или ноны (пример 3) [11, 79–80].

Пример 3. К. Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит»

Example 3. C. Dittersdorf. "Democrito corretto"

<p>а) «Исправившийся Демокрит». I д. Ария Страбоне, тт. 65–68</p>	
<p>б) «Исправившийся Демокрит». I д. Терцет, тт. 44–48</p>	<p>Strabo</p>

⁴ «Исправившийся Демокрит», единственная из венских опер, была написана на итальянском языке и обозначена как *Opera giocoso*. Примечателен также факт ее неудачного премьерного исполнения, после которого композитор перевел либретто на немецкий язык, и этот новый вариант обрел широкую популярность [12].

<p>в) «Исправившийся Демокрит», I д. Финал, партия Страбоне, тт. 7–13; 18–24</p>	
<p>г) «Исправившийся Демокрит», II д. Ария Страбоне, тт. 8–13</p>	

В операх Диттерсдорфа встречается прием, когда интонации, характеризующие одного персонажа, обыгрываются в партиях других. Чаще всего это связано с выражением согласия и единством во взглядах (сходные намерения нередко проявляют главный герой и его слуга/приятель — как, например, в I действии оперы «Доктор и аптекарь», в котором интонационно объединены ария Зихеля и дуэт Готхольда и Зихеля), однако нередко использование тех или иных интонаций обусловлено ситуацией обмана. Как правило, к ней прибегают главные героини и их наперсницы, страдающие от жадности родителей (Констанция и Клерхен в «Любовь в сумасшедшем доме», Луиза и Розочка в «Скряге Иеронимусе»).

Так, Констанция вынуждена уверять Баста и отца в искренности любви к жениху, а Клерхен старается помочь своей госпоже. Чтобы выразить абсолютное согласие, девушки дословно повторяют интонации Баста. Этот прием используется уже в первом номере оперы — вслед за Бастом звучит реплика Констанции, которая повторяет его ход по терциям (пример 4). Баст упивается властью над судьбами постояльцев сумасшедшего дома. Особым развлечением для него служат сцены их душевных мук или споров, нередко переходящих в драки. Такие варварские увеселения приводят Констанцию в ужас, однако девушка не противоречит своему жениху, притворное согласие выражается в повторении интонаций Баста.

Подобный прием затем используется в секстете II действия: девушки, будто опечаленные отъездом жениха, выражают скорбь и льют «искренние» слезы. В этот момент в их партии проходит похожий мотив, основанный на движении по звукам аккорда в нисходящем направлении, ранее звучавший в партиях Трюбе и Баста.

Стоит отметить, что мотив варьируется, однако остается узнаваемым, в одном случае проходит по звукам квартсекстаккорда, в другом — трезвучия (пример 5). Притворство Констанции и Клерхен выражено исключительно музыкальными средствами, поскольку мотив появляется на словах «О, если бы он был уже далеко».

Пример 4. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме»

Example 4. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause"

а) «Любовь в сумасшедшем доме» I д., № 2 Квнтет, партия Баста, тт. 200–203.	 <p>was seh' ich! sie zö gert! das macht mir Be den ken, sie trägt sich ver mut lich mit</p>
б) «Любовь в сумасшедшем доме» I д., № 2 Квнтет, партия Констанции, тт. 204–209.	 <p>heim lich en Rän ken! da muss ich be hut sam und auf merk sam sein. Es ist mir nicht mög lich ihm Lie be zu hue cheln, denn den ich ver ach te, dem</p>
в) «Любовь в сумасшедшем доме» I д., № 11 Финал, партия Баста, тт. 119–126.	 <p>Nun Herz chen nun Herz chen ge fällt dir der Sän ger?</p>
г) «Любовь в сумасшедшем доме» I д., № 11 Финал, партия Констанции, тт. 127–134.	 <p>Wahr haf tig, wahr haf tig, je lie ber, je län ger.</p>

Пример 5. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», мотив Трюбе в партиях других персонажей

Example 5. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause", Trube's motive in the parts of other characters

а) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 5. Дуэт Трюбе и Баста, партия Трюбе, тт. 5–8	 <p>Wenn ich Geld und Gut kann er ben, Lass ich Weib und El tern ster ben!</p>
б) «Любовь в сумасшедшем доме» I д., № 11. Финал, партия Баста и Трюбе, тт. 407–409	 <p>Trube Glück. Freund! Wer wird das wohl glau ben, nichts</p> <p>Bast</p>
в) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 11. Финал, партия Констанции и Клэрхен, тт. 417–420	 <p>Konst. rein. O, wär er nur schon fer ne. Ich möch te gar zu</p> <p>Clärch. rein. O, wär Sie möch te</p>

В опере «Любовь в сумасшедшем доме» этот прием используется трижды (I д., № 6 Ария Констанции; № 11 Финал; II д. № 20 дуэт Николо и Клерхен). Интересно обыгрывается ситуация обмана в партии Клерхен, которая ради госпожи притворяется влюбленной в охранника Николо. Ее игра оказывается настолько убедительной, что девушке без труда удастся обвести простодушного парня вокруг пальца. В искренности чувств сложно усомниться, поскольку при обращении к Николо в ее партии звучат интонации из другого дуэта — с Орфеем, к которому Клерхен испытывает истинные чувства. Хотя сходство в этом случае не столь очевидно, тем не менее в мелодии можно отметить обыгрывание контура квартсекстаккорда с последующей секундовой интонацией вдоха (пример 6).

Пример 6. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме»

Example 6. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause"

<p>а) «Любовь в сумасшедшем доме». II д., № 17. Дуэт Орфея и Клерхен, тт. 76–79</p>	 <p>Ich wer- de mich ge- wiss be- streben</p>
<p>б) «Любовь в сумасшедшем доме». II д., № 20. Секстет, дуэт Николо и Клерхен, тт. 278–281</p>	<p>Andante piu tosto Allegretto</p>  <p>Du liebst mich Ni-co-lo? Du liebst mich nicht wahr?</p>

В ситуации обмана повторяться могут не только интонации, свойственные другим персонажам. В «Докторе и аптекаре» в сцене с Клаудией Розалия проявляет находчивость, на ходу выдумывая оправдания — в этот момент звучит тема, которая появлялась ранее в ее арии. Прямой параллели в тексте двух номеров не стоит искать⁵, однако тематизм ее сольного высказывания, легкий, близкий более австрийским песням, нежели итальянским образцам, передает непосредственность, искренность характера героини.

Напомним, что в иерархии действующих лиц Розалия относится ко второй паре возлюбленных (партии buffe), проявляющих ловкость и находчивость, которые составляют собственно комическую сторону сюжета. Потому, оказавшись в ситуации, требующей небольшого лукавства, героиня придумывает историю, прибегая к ранее звучавшим интонациям. Это возвращение служит

⁵ В сольном высказывании Розалия рассуждает о том, что «любовь не ищет свидетелей, она предпочитает уединенность». Текст арии: "Verliebte brauchen keine Zeugen, Sie sind sich selbst genug allein! Auch wenn sie, satt vom Reden, schweigen, Und wenn sie schweigen, Ist doch ihr Wunsch, allein zu sein, Ihr Wunsch, allein zu sein" [13, 60–61]. В финале девушка объясняет присутствие на кухне ночью, придумывая историю о мальчике, который якобы принес травы: "Es war der kleine Junge da, Und wollte hier die Kräuter holen, Die ich, wie mir der Herr befohlen, In Päckchen habe abgeteilt; Und weil er denn nun immer eilt, So stieß er an den Tisch; ich schälte, Weil er so tölpisch war und fehlte; Das ist es alles auf ein Haar" [13, 65].

напоминанием о происхождении героини, ее сообразительности и предприимчивости [11, 76].

Порой для появления определенного мотива достаточно одного лишь упоминания имени персонажа. Так, например, в опере «Скряга Иеронимус» в партии Кникера интонация из арии Фердинанда появляется в тот момент, когда старик описывает своего племянника (Фердинанда) в неприглядном свете.

Аналогичный прием используется в «Докторе и аптекаре» в конце терцета из I действия, когда Штёссель рад возможности продемонстрировать свое врачебное искусство. На словах «мне подойдет докторская шляпа» появляется мотив, который впоследствии прозвучит в арии доктора Краутмана, когда он описывает свои «докторские» обязанности — причем звучит на той же высоте и в той же тональности (пример 7).

Пример 7. К. Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь»

Example 7. C. Dittersdorf. "Doktor und Apotheker"

<p>а) «Доктор и аптекарь». № 6. Терцет, тт. 118–122</p>	<p>Готгольд O wie herrlich, o wie schön lässt er sich die Nase dreh'n, Зихель O wie herrlich, o wie schön lässt er sich die Nase dreh'n, Штёссель O wie herrlich, o wie schön wird der Doctor hut mir steh'n,</p>
<p>б) «Доктор и аптекарь». № 12. Ария доктора Краутмана, тт. 132–133</p>	<p>e - xe - qui - ren, pro - jec - ti - ren, con - sul - ti - ren, re - fe - ri - ren, con - tro</p>

Интонационные повторы могут быть обусловлены выражением сходных чувств. Например, в опере «Скряга Иеронимус» тема первого номера, квартета, в котором участвуют Луиза, Генриетта, Фердинанд и Карл, затем повторяется в арии Кникера. Эти номера объединены чувством радости, которое испытывают герои: молодые люди — встрече друг с другом, Кникер — возможности увеличить капитал, женившись на Розочке.

Сходство ситуаций обыгрывается таким же образом в сочинениях Моцарта. Носке отмечает, что в опере «Дон Жуан» сходным образом выстраивают-

ся сцены с Лепорелло и Мазетто, которые действуют в ситуации «принудительного подчинения» [7, 48].

Однако чаще всего интонационные пересечения связаны с выражением любовного чувства, которое может воплощаться по-разному. Прежде всего взаимное влечение влюбленных персонажей проявляется в сходстве интонаций и мотивов⁶. Например, в «Скряге Иеронимусе» в арии Розочки используется фраза, звучащая в партии Фердинанда, хотя в поэтическом тексте связи между двумя номерами не обнаруживаются (пример 8). Повторяется и способ проведения: мотив звучит в виде секвенции в сопровождении тех же аккордов с отклонением в A-dur/a-moll, при том что номера написаны в различных тональностях — ария Розочки в C-dur, ария Фердинанда в D-dur.

Пример 8. К. Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус»

Example 8. C. Dittersdorf. "Hieronymus Knicker"

<p>а) «Скряга Иеронимус». I д., № 3. Ария Фердинанда, тт. 45–47. D-dur</p>	
<p>б) «Скряга Иеронимус». I д., № 9. Ария Розочки, тт. 13-16. C-dur</p>	

⁶ Такого рода пересечения можно найти и в операх современников Диттерсдорфа, в частности Моцарта. Д. Бэнди, например, указывает, что «фигура из двух восходящих хроматических полутонов, фирменное украшение Донны Анны (наиболее отчетливо слышимое во время ее вступления в квартете I акта), неоднократно повторяется [в партии] Оттавио» [14, 27].

В опере «Любовь в сумасшедшем доме» подобного рода связи обнаруживаются в большом количестве: в партиях обеих пар влюбленных наблюдаются сходные контуры мелодий — восходящий квартсекстаккорд в партиях Констанцы и Альберта (пример 9), интонация нисходящей сексты в партиях Орфея и Клерхен (пример 10 а, б). Тема из арии Орфея, высказывающего свои чувства к Клерхен, повторяется в начале финала в партиях девушек, рассуждающих о любви (пример 10 в, г).

Пример 9. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», сходство контура мелодии в партиях Констанции и Альберта

Example 9. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause", the similarity of the melody outline in the parts of Constance and Albert

<p>а) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 6. Ария Констанции, тт. 21–24</p>	
<p>б) «Любовь в сумасшедшем доме». II д., № 22. Финал, партия Альберта, тт. 8–12</p>	<p>Albert</p> 
<p>в) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 11. Финал, партия Альберта, тт. 167–171</p>	<p>Albert</p> 

Пример 10. К. Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме»

Example 10. C. Dittersdorf. "Die Liebe im Narrenhause"

<p>а) «Любовь в сумасшедшем доме». II д., № 20. Секстет, партия Орфея, тт. 36–40</p>	<p>Orph.</p> 
<p>б) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 11. Финал, партия Клерхен, тт. 19–22</p>	
<p>в) «Любовь в сумасшедшем доме». I д., № 10. Ария Орфея, тт. 69–71</p>	<p>Tempo primo</p> 

г) «Любовь в сумасшедшем доме».
I д., № 11. Финал, партии
Констанции и Клархен,
тт. 9–12

Konstanze
Hoffnung giebt der Lie - be Leben,

Clärchen
Hoffnung giebt der Lie - be Leben,

Порой этот прием используется и для создания комического эффекта, как, например, в опере «Скряга Иеронимус». Во второй арии Кникер исполняет своего рода панегирик деньгам, однако ее вступительная часть напоминает начальную интонацию любовной арии Розочки. Аналогия прозрачна: сердце Кникера также охвачено любовью, но лишь к деньгам.

Не без иронии подобную ситуацию обыгрывает Моцарт в опере «Так поступают все», которую описывает в своем исследовании Хартц [3]. В любовном дуэте Феррандо и Фьордилиджи появляется мотив из арии Феррандо. Ранее герой выражал теплые чувства по отношению к Дорабелле, напомним, что персонаж выступает в этот момент в новом облике, ухаживая не за своей возлюбленной Дорабеллой, а за Фьордилиджи. Примечательны музыкальные средства, изображающие момент уступки девушки ухаживаниям Феррандо — в ее партии возникает та же фраза, что звучала в арии Феррандо, хотя обыгрывается она еще более пылко и страстно [3, 237].

В каждой опере венского периода Диттерсдорф последовательно использует прием интонационных связей — в большей степени повторяются не столько интонации, сколько мотивы и фразы. Подобное средство еще не способствует формированию интонационной драматургии, как, например, в опере «Дон Жуан» Моцарта. Однако в применении повторов выявляется логика и упорядоченность: в каждом из четырех зингшилей можно говорить о существовании определенной системы, которая проявляет себя следующим образом.

Прежде всего, определенный мотив может закрепляться за каким-либо персонажем, повторяясь в моменты его появления. Подобный мотив играет роль портретной характеристики и в большинстве случаев связан с героями комического плана.

Кроме того, некоторые персонажи могут быть объединены сходством интонаций или повторами одних и тех же тем в их партиях, что вызвано близостью характеров героев, их интересов.

Интонационные связи могут выражать единомыслие персонажей, что способствует, в частности, объединению как соседних номеров, например, арии Зихеля и дуэта Готхольда и Зихеля в «Докторе и аптекаре», так и весьма отдаленных — один мотив проходит и в квартете № 1, и в арии Фердинанда № 3, и в арии Кникера № 8 в опере «Скряга Иеронимус».

Интонационные повторы нередко вызваны ситуацией обмана, связанной с женским персонажем, вынужденным идти на хитрости для достижения сво-

их целей. В зависимости от обстоятельств эта ситуация имеет два варианта воплощения: героиня заимствует интонации либо из партий других персонажей, либо из собственной.

И, наконец, повтор раскрывает любовные чувства героев — не только главных, но и второстепенных. На «языке любви» изъясняется практически каждый персонаж, и это послание может быть обращено не только к человеку, но и, как в случае с Кникером, к деньгам.

Закономерности выявляются и в принципах проведения материала: от точного повтора отдельных фраз до воспроизведения общего контура мелодической линии. Чаще всего точность сохраняется в партиях комических персонажей, составляющих группу противников главных героев: родители, опекуны и соперники. Вероятно, это связано с чертами характеров, которые отличаются упрямством, ограниченностью и косностью.

В то же время повторяющиеся фразы главных героев или второй пары влюбленных оказываются гибкими и сложными, что связано с более многогранной характеристикой: богатством и разнообразием внутреннего мира, предприимчивостью и сметливостью. При повторении интонации герой окрашивает ее сугубо личными переживаниями, таким образом повтор в этом случае представляет собой уже новый вариант, изложенный иным персонажем в новых обстоятельствах.

Система повторов согласуется с драматургией произведения. Будучи обусловленными сюжетными параллелями, тем не менее повторы становятся инструментом интерпретации композитора, который подсвечивает те или иные моменты сюжетной коллизии. Интонационные линии стягиваются к кульминационным разделам оперы, финалам, что подчеркивает их драматургическое значение.

Наконец, во всех венских зингшпилях Диттерсдорфа наблюдаются единые принципы в создании интонационной драматургии, которые применяются для воплощения сходных обстоятельств или портретов персонажей. Так, один и тот же гаммообразный ход становится характеристикой и Штёсселя («Доктор и аптекар»), и Баста («Любовь в сумасшедшем доме»), и Страбоне («Демокрит»). Все это превращает оперы Диттерсдорфа в своего рода единый текст с лексикой, отличной от современников, с собственными драматургическими и композиционными методами.

Таблица 2. Интонационные связи в опере К. Д. фон Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь»
Table 2. Intonational connections in the opera “Doktor und Apotheker” by C. D. von Dittersdorf

«Доктор и аптекарь»											
I действие							II действие				
№5 Ария Зихеля	№5 Дуэттино Готхольда и Зихеля	№6 Терцет	№7 Ария Штёсселя	№8 Ария Штурмвал ьда	№10 Ария Розалии	№11 Финал	№12 Ария доктора Краутмана	№13 Дуэт Краутмана и Галлуса	№16 Секстет	№21 Дуэт Краутмана и Штёсселя	
Сходство чувств / выражение согласия											
Готхольд и Зихель направляются на свидание к возлюбленным	Оркестр. ритурнель тт. 48-52	Тема в партии Готхольда и Зихеля тт12-16									
Сходство ситуации											
Леонора нуждается в помощи						тт268-272 партия Розалии			тт194-197 Партия Готхольда		
Портреты персонажей											
Тема Штёсселя А		тт 31-32 Партия орк	тт 1-4 Партия орк						тт 1-6 Партия орк	тт 1-6 Партия орк	
Тема Штёсселя В			тт 62-64 Партия орк	тт 59-60, 76.Партия орк		тт449-452 Партия орк					
Тема Капитана Штурмвальда				тт 38-40 Партия орк		тт456-459 Партия орк					
Тема доктора Краутмана		тт118-122 Партия Штёсселя					тт132-133	Прием канонической секвенции		Прием канонической секвенции	
Ситуация обмана											
Тема Розалии						тт 22-27	тт 92-97				

Таблица 3. Интонационные связи в опере К. Д. фон Диттерсдорфа «Любовь в сумасшедшем доме»

Table 3. Intonational connections in the opera "Die Liebe im Narrenhause" by C. D. von Dittersdorf

«Любовь в сумасшедшем доме»

	I действие					II действие				
	№1 Терцет	№2 Квintет	№5 Дуэт	№6 Ария Констанции	№10 Ария Орфея	№11 Финал	№17 Дуэт	№18 Ария Баста	№20 Секстет	№22 Финал
Портретная характеристика										
Тема Баста	В партии Баста, Констанции и Клерхен	В партии Баста, Констанции и Клерхен						тт 1-2 в оркестре, 8-9, 13-14		
Сходство в характерах персонажей										
Тема Трюбе			Партии Баста и Трюбе						тт 209-212	
Ситуация обмана										
Мнимое согласие	Тема Баста в партии Констанции и Клерхен					Тема Баста и Трюбе в партии Констанции и Клерхен				
Мнимая любовь						Партия Клерхен		Дуэт Клерхен и Николо		
Сходство чувств (любовное)										
О любви		Партия поэта				партия Баста				
Тема Констанции				Гл. тема арии Констанции		партия Альберта				партия Альберта
Тема Клерхен						Партия Клерхен		Партия Орфея		
Тема Орфея					Главная тема арии Орфея	партия Клерхен и Констанции				

Таблица 4. Интонационные связи в опере К. Д. фон Диттерсдорфа «Скряга Иеронимус»
Table 4. Intonational connections in the opera "Hieronymus Knicker" by C. D. von Dittersdorf

«Скряга Иеронимус»

	I действие						II действие	
	№1 Квартет	№3 Ария Фердинанда	№4 Дуэт Кникера и Луизы	№6 Ария Розочки	№8 Ария Кникера	№9 Ария Розочки	№13 Ария Луизы	№16 Ария Кникера
<i>Портретная характеристика</i>								
Тема Луизы			тт. 5-7				тт. 38-40, 88-90	
Тема Фердинанда А		тт. 10-12 тт. 31-33			тт. 4-6			
<i>Сходство чувств</i>								
Радость	тт 10-12 Партии Луизы, Генриетты, Карла, Фердинанда	тт.31-33			тт. 91-92			
<i>Выражение любовных чувств</i>								
Тема Розочки				тт. 5-7				тт. 8-10
Тема Фердинанда В		тт. 42-44				тт. 14-15		

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Carter T. W. A. Mozart. Le nozze Figaro.* — Cambridge: Cambridge University Press, 1987. — 180 p.
2. *Csáky M., Pass W. Europa im Zeitalter Mozarts.* — Köln, Weimar: Böhlau, 1995. — 418 S.
3. *Heartz D. Mozart's Operas.* — Berkeley: University of California Press, 1990. — 382 p.
4. *Levarie S. Le Nozze di Figaro: A Critical Analysis.* — Chicago: University of Chicago Press, 1952. — 268 p.
5. *Zeiss L. E. Permeable Boundaries in Mozart's "Don Giovanni" // Cambridge Opera Journal.* — 2001. — 13, № 2. — P. 115–139.
6. *Rushton J. W. A. Mozart. Idomeneo.* — Cambridge, NY: Cambridge University Press, 1993. — 200 p.
7. *Noske F. R. The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi.* — Oxford, NY: Oxford University Press, 1990. — 418 p.
8. *Engel H. Die Finali des Mozartschen Opern // Mozart-Jahrbuch 1954.* — Salzburg, 1955. — P. 113–134.
9. *Schneider M. T. The original Portrayal of Mozart's Don Giovanni.* — NY: Routledge, 2022. — 260 p. DOI: 10.4324/9780429281709
10. *Waldoff J. P. Recognition in Mozart's operas.* — NY: Oxford University Press, 2006. — 337 p.
11. *Бубеева С. Б. Финал в зингшпиле «Доктор и аптекар» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa // Современные проблемы музыкознания.* — 2021. — № 2. — С. 60–90. — DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>
12. *Bauman T. Democrito corretto ('Democritus Corrected') // Grove music online. [Onlinefassung].* — URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901231> (accessed: 17.01.2025).
13. *Stephanie Jünger G. Doktor und Apotheker: Komische Oper in zwei Aufzügen.* — Leipzig: Reclam, [о. J.]. — 84 S.
14. *Bandy D. Mozart's Operatic Embellishments // Cambridge Opera Journal.* — 2021. — 33 (1–2). — P. 1–23. — DOI:10.1017/S095458672200009X

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Б. Бубеева — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Carter T. W. A. Mozart. Le nozze Figaro [The Marriage of Figaro].* Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 180 p.
2. *Csáky M., Pass W. Europa im Zeitalter Mozarts [Europe in the Age of Mozart].* Köln, Weimar: Böhlau, 1995. 418 p.
3. *Heartz D. Mozart's Operas.* Berkeley: University of California Press, 1990. 382 p.
4. *Levarie S. Le Nozze di Figaro: A Critical Analysis [The Marriage of Figaro: A Critical Analysis].* Chicago: University of Chicago Press, 1952. 268 p.
5. *Zeiss L. E. Permeable Boundaries in Mozart's "Don Giovanni" // Cambridge Opera Journal.* 2001. 13, № 2. P. 115–139.
6. *Rushton J. W. A. Mozart. Idomeneo.* Cambridge, NY: Cambridge University Press, 1993. 200 p.
7. *Noske F. R. The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi.* Oxford, NY: Oxford University Press, 1990. 418 p.
8. *Engel H. Die Finali des Mozartschen Opern // Mozart-Jahrbuch 1954 [The finales of Mozart's operas // Mozart yearbook 1954].* Salzburg, 1955. P. 113–134.
9. *Schneider M. T. The original Portrayal of Mozart's Don Giovanni.* NY: Routledge, 2022. 260 p.
10. *Waldoff J. P. Recognition in Mozart's operas.* NY: Oxford University Press, 2006. 337 p.
11. *Bubeeva S. B. Final v zingshpile "Doktor i aptekar" Dittersdorfa i tradicii opery buffa // Sovremennyye problemy muzykoznaneya [The finale in the singspiel "The Doctor and the Apothecary" by Dittersdorf and the traditions of opera buffa // Contemporary Musicology].* 2021. № 2. P. 60–90.

12. *Bauman T.* Democrito corretto ('Democritus Corrected') // Grove music online. [Onlinefassung]. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901231> (accessed: 17.01.2025).
13. *Stephanie Jünger G.* Doktor und Apotheker: Komische Oper in zwei Aufzügen [Doctor and Pharmacist: Comic Opera in Two Acts]. Leipzig: Reclam, [o. J.]. 84 p.
14. *Bandy D.* Mozart's Operatic Embellishments // Cambridge Opera Journal. 2021. 33 (1–2). P. 1–23.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Svetlana B. Bubeeva — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.12.2024

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2025