

## Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 784.21; 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>



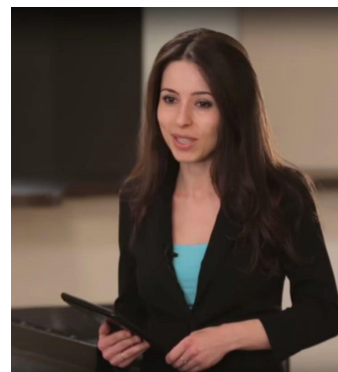
### Сцена в зале Совета: сюжет и структура центрального финала во второй редакции оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра»

**Анастасия Александровна Логунова**

Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,  
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

✉ [ventolibero@mail.ru](mailto:ventolibero@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>



**Аннотация.** Сравнение авторских редакций опер — одна из сквозных тем мировой вердианы. Особое положение в этом отношении занимает «Симон Бокканегра», поскольку вторую версию оперы Верди создал почти через четверть века после первой. Подобной временной дистанцией обусловлена глубина изменений прежде всего в финале I акта, для которого было найдено новое сюжетное наполнение. Важно и то, что редактирование «Симона Бокканегры» стало первой крупной совместной работой Дж. Верди и А. Бойто. В двух версиях оперы взаимосвязь сюжета и структурных закономерностей рассмотрена в контексте общей эволюции вердиевских центральных финалов. В оригинальной редакции композитор еще следовал устоявшимся традициям, создав наиболее консервативно построенную сцену такого рода среди всех сочинений 1850-х. В версии 1881 года финал

превратился в одну из самых смелых и самобытных массовых сцен у Верди. Если изначально введение отсутствующего в пьесе Г. Гутьерреса эпизода (торжества по случаю годовщины избрания Симона Бокканегры дожем Генуи) было обусловлено традицией массового центрального финала, типовая структура которого во многом «продиктовала» сценарий, то во второй редакции уже сам сюжет и вербальный текст сцены заседания Совета предопределили ее музыкально-драматургическое строение. Однако даже в этом новаторском финале Верди не прощается с некоторыми атрибутами типовой структуры. Парадоксально органичное сочетание традиции и новаторства сцены в зале Совета, ставшей одной из вершин совместного творчества выдающихся музыкантов и драматургов.

**Ключевые слова:** Джузеппе Верди, Арриго Бойто, Франческо Мария Пьяве, «Симон Бокканегра», Франческо Петрарка, финал, *la solita forma*, сюжет, либретто

**Для цитирования:** Логунова А. А. Сцена в зале Совета: сюжет и структура центрального финала во второй редакции оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 30–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>

*Technique*  
*of Musical Composition*

Original article

**The Scene of the Council Hall: The Storyline  
and the Structure of the Grand Final Scene  
in the Second Edition of Verdi's Opera *Simon Boccanegra***

**Anastasia A. Logunova**

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,  
Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ [ventolibero@mail.ru](mailto:ventolibero@mail.ru),

<https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>

**Abstract.** The comparison of different authorial redactions of operas presents one of the through themes of world Verdi studies. The opera *Simon Boccanegra* holds a unique position, since the second version of the opera was created by Verdi almost a quarter of a century following the first. The depth of the changes, first of all, in the final scene of the first act, for which a new interpretation of the content was found is stipulated by such a temporal distance. Also important is the fact that the edition of *Simon Boccanegra* became the first large-scale collaborative work of Verdi and Arrigo Boito. In the two versions of the opera, the interconnection between the storyline and the structural laws is examined in the context of the general evolution of Verdi's pivotal final scenes. In the original version, the composer still followed the conventional traditions, having created the most conservatively structured scene of that kind of all of his works from the 1850s. In the version of 1881, the final scene was transformed into one of the boldest and most original mass scenes in Verdi's music. While initially the introduction of the episode missing in the play by Antonio García Gutiérrez (the festivities in honor of the anniversary of Simon Boccanegra having been elected as the doge of Genoa) was stipulated by the tradition of the mass grand final scene, the typical structure of which was in many ways "prompted" the scenario, in the second redaction, already the storyline and the verbal text of the scene of the Council session

predetermined its musical-dramaturgical structure. However, even in this innovative final scene, Verdi does not abandon certain attributes of the typical structure. The result was a paradoxically organic combination of tradition and innovation of the scene in the Council Hall, which has become one of the pinnacles of the combined artistic work of the outstanding musician and the playwright.

**Keywords:** Giuseppe Verdi, Arrigo Boito, Francesco Maria Piave, *Simon Boccanegra*, Francesco Petrarca, final scene, *la solita forma*, storyline, libretto

**For citation:** Logunova, A. A. (2024). The Stage in the Council Hall: the Storyline and the Structure of the Grand Final Scene in the Second Redaction of Verdi's Opera *Simon Boccanegra*. *Contemporary Musicology*, 8(3), 30–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>

Среди опер Джузеппе Верди, существующих в нескольких редакциях, «Симон Бокканегра» занимает особое место. Две версии оперы разделены рекордной в творчестве композитора дистанцией в четверть века — 1857 и 1881 годы. Значение этого факта усиливается тем, что 1860–1870-е стали временем экспериментов и новаций, временем «Дона Карлоса» и «Аиды». Алла Константиновна Кенигсберг различает три основных типа редактирования у Верди: сочинение дополнительных номеров или сцен для новой постановки, адаптация написанной музыки к другому либретто, стилистические изменения одновременно с созданием новой, драматургически важной сцены [1, с. 213–214]. К последнему типу, наиболее интересному в плане эволюции взглядов Верди-драматурга, относится переработка «Симона Бокканегры». Показательным становится сравнение сцен, выполняющих сходную функцию, — финалов I акта в двух редакциях с концентрацией на проблеме взаимосвязи сюжета и структурных закономерностей.

#### *Оригинальная версия: из истории создания*

К сочинению «Симона Бокканегры» Верди приступил благодаря инициативе либреттиста венецианского театра *La Fenice* Франческо Марии Пьяве, уговорившего руководство согласиться на любые условия Верди. Дважды перед этим отказавшись от предложений для *La Fenice*<sup>1</sup>, на этот раз композитор принял заказ из Венеции.

Сюжет выбрал сам Верди<sup>2</sup>, вновь обратившись к драматургии Антонио Гутьерреса, на что его мог натолкнуть как успех «Трубадура»,

<sup>1</sup> В начале 1855 г. Верди был занят работой над «Королем Лиром» и новыми редакциями опер «Стиффелио» и «Битва при Леньяно».

<sup>2</sup> Контракт был подписан в мае 1856 г., через два месяца Верди определился с сюжетом, о чем сообщил Пьяве 31 июля, название же появляется впервые в письме к Пьяве от 23 августа [2, vol. 2, p. 245].

первой оперы по пьесе этого автора, так и место действия — любимая Генуя, где начиная с 1861 года композитор будет проводить зимние месяцы<sup>3</sup>. Вероятно, на итальянский язык пьесу переводила Джузеппина Стреппони, как и в случае с «Трубадуром» [2, vol. 2, p. 245].

Либретто «Симона Бокканегры» близко драматическому первоисточнику, что согласуется с принципами Верди<sup>4</sup>, но для обязательного в итальянской опере первой половины XIX века центрального финала, как часто случалось, ситуацию пришлось вводить искусственно. В пьесе Гутьерреса был выбран эпизод возвращения похищенной дочери Симона Бокканегры Амелии (I акт, сцены XV–XVIII<sup>5</sup>): ради создания массовой сцены сюжет здесь дополняется торжествами по случаю годовщины коронации дожа Генуи.

Работа над либретто осложнялась расстоянием — Верди в это время находился во Франции. Композитор надеялся приехать в Сант-Агату для встречи с Пьяве, однако поездка не состоялась<sup>6</sup>, так что он счел возможным обратиться за помощью к писателю и видному деятелю Рисорджименто Джузеппе Монтанелли, который с 1856 по 1859 год жил в Париже<sup>7</sup>. В то же время Пьяве, не подозревавший о подключении еще одного автора, продолжал работу. 27 февраля 1857 года он делится своими идеями по поводу центрального финала, но в ответном письме Верди объявляет поэту, что текст завершен без его участия: «Вот либретто, более-менее сокращенное и измененное, как это требовалось. Подпишешь ли ты его своим именем или нет, остается на твое усмотрение»<sup>8</sup>. Примечательно, что Пьяве в упомянутом письме предлагал избежать «формального празднества» и сделать вместо этого «большой марш в честь дожа», однако Верди к этому времени уже сделал свой выбор, используя для празднично-церемониальной части текст Монтанелли<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> К 1868 г. Верди был удостоен звания почетного жителя Генуи. Символично, что дворец *Villa Sauli* на холмах Кариньяно, где Верди жил с 1866 года, — это несохранившееся здание архитектора Галеаццо Алесси. Оно было построено в 1554 году для Оттавиана Гримальди Чебы — одного из представителей династии, которая фигурирует и в сюжете «Симона Бокканегры». С 1874 по 1900 г. Верди арендовал *Palazzo Doria* в центре Генуи. См.: *Rostagno A. Genoa*. In: *The Cambridge Verdi Encyclopedia* / ed. by R. M. Marvin. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 193.

<sup>4</sup> Наиболее существенным изменением стало сокращение II акта с его центральным героем Лоренцино Букетто, ростовщиком и неудачливым претендентом на место дожа, который только упоминается в либретто.

<sup>5</sup> *Gutiérrez A. G. Simón Bocanegra: drama en cuatro actos, precedido de un prólogo*. Madrid: Impr. de Yenes, 1843, pp. 56–59.

<sup>6</sup> Об этом Верди сообщил либреттисту 27 октября 1856 г. [2, vol. 2, p. 245].

<sup>7</sup> Начало 1857 года, когда Верди уже проживал в Италии.

<sup>8</sup> Недатированное письмо. Цит. по: [2, vol. 2, p. 249].

<sup>9</sup> «...Вы ничего не сказали о последнем хоре... который я написал в четырех стихах согласно Вашей собственной идее; если даже он Вас не удовлетворяет, скажите мне, чего бы Вы хотели... Я, например, вместо формального празднества сделал бы большой марш в честь дожа, который бы шествовал к трону во время хора, и как только начались бы развлечения, они прервались бы появлением Адорно и т. д. О Боже! Если бы мы действовали вместе, это можно было бы сделать так просто!» (письмо Пьяве к Верди от 27 февраля 1857 г.). Цит. по: [ibid.]

Структура финала

В первой версии оперы финал построен согласно принципам *la solita forma*, что воспринимается почти как анахронизм, ведь Верди уже с 1842 года преобразовывал четырехчастную структуру<sup>10</sup> массовых финалов, редуцируя ее за счет заключительного раздела (*stretta*)<sup>11</sup>. В соответствии с сюжетом<sup>12</sup> и типовой для финалов ситуацией сцену открывает церемониальный вводный раздел, состоящий из трех номеров: Хор народа и баркарола, Клятва дожу и Танец корсаров с хором (схема 1).

Coro de popolo e barcarola	Inno al doge	Ballabile di corsari africani con coro	Scena e sestetto		Racconto e stretta	
			Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta

Схема 1. Дж. Верди. «Симон Бокканегра», 1-я редакция.  
Структура финала I акта

Первый номер фактурой напоминает о начале праздничного хора в центральном финале «Стиффелио», а сопоставление звучания мужского хора с доносящимися с моря голосами *a cappella* (баркарола) Верди ранее применил во втором финале «Сицилийской вечерни». Приветствие дожа во время торжественной процессии предвосхищает прославление Филиппа II в сцене аутодафе из «Дона Карлоса». Интермедийным эпизодом становится танец африканских пиратов, музыка которого лишена каких бы то ни было ориентальных мотивов. Замыкает раздел общий хор — в нем вновь угадываются истоки торжественного хора из центрального финала «Дона Карлоса», причем не только образные, но и интонационные.

*Tempo d'attacco* начинается раздающимися за сценой криками «Измена!», а его кульминацией становится ариозо Габриэля Адорно. Неожиданное появление Амелии получает лирическое осмысление в секстете с хором (*pezzo concertato*). В подобных ансамблях у Верди можно выделить два типа начала: *tutti* (коллективная реакция), как, например, в сцене

<sup>10</sup> Согласно утвердившейся в современном музыкознании терминологии, типовая структура включает следующие разделы: *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo*, *stretta* [3, с. 424–425]. Обзор *la solita forma* с примерами из арий, дуэтов, интродукций и финалов опер Верди представлен С. Хьюбнером [4, с. 206–290].

<sup>11</sup> См., например, финал II акта «Набукко».

<sup>12</sup> В разгар торжеств по случаю годовщины коронации дожа разносится весть о похищении Амелии. Бокканегра подозревает Паоло, а Габриэль Адорно, возлюбленный героини, обвиняет в похищении самого дожа (*tempo d'attacco*). Внезапно появляется Амелия, опровергающая обвинение Габриэля (*pezzo concertato*, *tempo di mezzo*). Народ требует наказать злодеев (*stretta*). Подробнее см.: [5, с. 140].

убийства короля в «Макбете», и *solo*, как в «Травиате» (подробнее см.: [3, с. 426]). Первый финал «Симона Бокканегры» представляет собой поздний пример хорового начала *pezzo concertato*: народ в изумлении повторяет «Она спасена!». Особенностью раздела *tempo di mezzo*, который чаще всего функционирует как переход к заключительной *stretta*, можно считать продолжительный сольный эпизод — рассказ Амелии, так что призыв к правосудию в *stretta* становится закономерной реакцией на описание вероломного похищения<sup>13</sup>.

Консервативность структуры финала ознаменовала своеобразный рубеж в творчестве композитора, став прощанием с такими атрибутами подобных сцен, как ситуация празднества во вводном разделе, типовая *stretta* в качестве заключения и *tutti* в начале *pezzo concertato* (подробнее см. [5, с. 140–142]).

### Новый финал

Мысль о переработке оперы могла посетить Верди в 1875 году, когда, находясь проездом в Кёльне, композитор посмотрел раннюю пьесу Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» и, по легенде, воскликнул: «Ах, Пьяве! Какое чудное либретто можно было сделать из этого произведения!»<sup>14</sup> Фактически же своим вторым рождением «Симон Бокканегра» обязан Джулио Рикорди, задумавшему поставить оперу на сцене *La Scala* в сезоне 1880/1881. Как отмечает Г. Пауэрс, выбор именно этой оперы объясняется особенной любовью к ней Рикорди: глава *Gazzetta Musicale di Milano*, блестящий музыкальный критик, в юные годы он проявил себя как одаренный композитор<sup>15</sup>, и фортепианная фантазия на темы из «Симона Бокканегры» стала одним из первых его сочинений [7, с. 103]. Верди поначалу скептически отнесся к идее обновления оперы:

Вчера получил большой пакет, который, по-видимому, представляет собой партитуру «Симона», — писал композитор в ответ на предложение Рикорди 2 мая 1879 года. — Если вы приедете в Сант-Агату через полгода, год, два или три и т. д., вы найдете его нетронутым, каким вы его мне и прислали. Ненавижу ненужные вещи [2, vol. 2, p. 255].

<sup>13</sup> Унисонная тема с опорой на уменьшенный септаккорд наследует теме *stretta* из «Жанны д'Арк». Картина в целом вызывает параллели с финалом I акта оперы Саверио Меркаданте «Бандит» (*Il bravo*). Подробнее см. [5, с. 141].

<sup>14</sup> Перевод В. Д. Корганова. Рассказ об этом содержится у А. Пужена в одной из первых биографий Верди, в 1881 году переведенной на итальянский Я. Капони (под псевдонимом Фолькетто). По инициативе Джулио Рикорди композитор ознакомился с итальянским переводом перед его публикацией, внося необходимые правки. Книга Пужена, изданная в 1886 г. с дополнениями Капони, легла в основу первой русскоязычной биографии композитора, написанной В. Д. Коргановым (1897). Согласно Фолькетто, в пьесе Шиллера, исполнявшейся на немецком, которого композитор не знал, Верди прежде всего впечатлило то, как драма разворачивается на фоне бунта [6, с. 64].

<sup>15</sup> Дж. Рикорди выступал в этом качестве под псевдонимом Дж. Бургмайн.

Через несколько месяцев позиция композитора изменилась: в октябре 1880 года Верди и Бойто отложили «Отелло»<sup>16</sup> ради «Бокканегры», работа над которым продолжалась до 24 марта 1881 года.

Вероятно, консервативность центрального финала стала одной из причин того, что, по мысли Верди, именно I акт должен был подвергнуться наиболее значительным изменениям. Вновь ситуация для финала, как и ранее, придумывалась авторами оперы. Верди перебирает возможные сценарии, среди которых не только празднество, но также охота и даже бой с африканскими корсарами<sup>17</sup>. Наряду с этими заурядными или надуманными вариантами он предлагает идею в духе Рисорджименто — показать «приготовления к войне с Пизой или Венецией»<sup>18</sup>. Более того, Верди сразу упоминает и те исторические документы, которые следует приобщить к либретто, а именно — письма Франческо Петрарки, вошедшие в «Книгу писем о делах повседневных».

По этому поводу мне вспоминаются два изумительных письма Петрарки: одно — написанное дожу Бокканегре<sup>19</sup>, другое — дожу Венеции, в которых поэт говорит правителям, что они затевают войну братоубийственную, ибо оба они являются сынами одной матери — Италии, — пишет Верди Рикорди 20 ноября 1880 года. — Бесподобно для того времени ощущение родины как единой Италии! Конечно, это политика, а не драма, но талантливый человек смог бы безусловно драматизировать этот факт. Например, Бокканегра, пораженный этой мыслью, пожелал бы последовать совету поэта, он созывает Сенат или частное совещание, доводит до его сведения письмо и сообщает о своем желании. Всеобщий ужас, восклицания, ярость — до того, что дожа обвиняют в измене и т. д., и т. д.<sup>20</sup>

На этой стадии работы Верди не осознавал, насколько решительно будет преобразован центральный финал. 26 ноября 1880 года он писал Рикорди: «Что касается либретто, раз Идея<sup>21</sup> для создания основной части финала была найдена <...>, дело останется за малым... Нужно будет оставить

<sup>16</sup> К работе над «Отелло» Бойто приступил в конце 1879 года — в письме от 2 декабря либреттист выражает свою радость по поводу предстоящего сотрудничества с Верди. *The Verdi-Boito correspondence* / ed. by M. Conati and M. Medici; English language edition prep. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 3. Поскольку Пьяве уже не было в живых, Бойто оказался соавтором композитора и в редактировании «Симона Бокканегры».

<sup>17</sup> Письмо Верди к Дж. Рикорди от 20 ноября 1880 г. *Верди Дж. Избранные письма* / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. С. 231–232.

<sup>18</sup> *Верди Дж.* Там же. С. 230.

<sup>19</sup> Симон Бокканегра избирался дожем дважды, находясь во главе республики с 1339 по 1344 и с 1356 по 1362 год. Письмо Петрарки, адресованное «дожу и консулу Генуи», датируется 1352 годом, когда Генуей правил не Бокканегра, а Джованни да Валенте. На это указывает Марчелло Конати. См.: *The Verdi-Boito correspondence*, p. 1.

<sup>20</sup> Письмо Верди к Дж. Рикорди от 20 ноября 1880 г. *Верди Дж. Избранные письма*. С. 231–232.

<sup>21</sup> Именно так — с прописной буквы — значит это слово у Верди.



рассказ Амелии, в котором я хотел бы изменить значительную часть музыки, и я оставлю многое в *stretta...*<sup>22</sup>». В письме к Бойто от 2 декабря Верди так же оптимистичен: «Если мы сможем найти хорошее начало для финала, которое внесет разнообразие... в чрезмерную монотонность драмы, то все, что останется потом сделать, сведется к нескольким стихам здесь и там, изменению некоторых музыкальных фраз и т. д.»<sup>23</sup>.

Но в результате финал, по сути, был создан заново за исключением рассказа Амелии, подвергнутого значительным изменениям, а упомянутая Верди *stretta* как раздел формы — вовсе упразднена.

Как известно, Верди не было чуждо отражение на оперной сцене идей общественно-политического характера, равно как и стремление к исторической достоверности и локальному колориту<sup>24</sup>. В «Симоне Бокканегре» поиски велись прежде всего в пространстве сюжета и либретто. В первой версии поводом для торжества был «серебряный юбилей» вступления Бокканегры в должность, что расходится с истинной хронологией событий, которой придерживается в своей пьесе Гутьеррес: 1339 год в Прологе и 1362-й — в основном действии. Отказавшись от сцены празднества в центральном финале, Верди избежал нарушения хронологической точности.

Бойто немедленно принимается за «Симона» и уже 8 декабря отправляет Верди сразу два возможных сценария для новой редакции, причем в обоих случаях приобщает к работе еще один документальный источник — «Анналы Республики Генуи» Агостино Джустиниани<sup>25</sup>. Согласно второму из предложенных Бойто вариантов I и II акты объединяются и вводится новый акт со сценой осады церкви Святого Сира, основанной на описанных в летописи Джустиниани событиях 1356 года<sup>26</sup>.

В первом сценарии Бойто разрабатывает вердиевскую идею, представляя план заседания Совета во Дворце Абати<sup>27</sup>. Вдохновленный намерением Верди

<sup>22</sup> Письмо Верди к Дж. Рикорди от 26 ноября 1880 г. [2, vol. 2, p. 256].

<sup>23</sup> Письмо Верди к Бойто от 2 декабря 1880 г. *The Verdi-Boito correspondence*. P. 8–9.

<sup>24</sup> Так, при создании «Аиды» Верди погружается в изучение древних инструментов и обрядов (см. [8, с. 58–60]), а в поисках материалов для вставного балета в «Отелло» перед постановкой в Париже обращается к лютневым пьесам XVI–XVII вв. [9, с. 57–59].

<sup>25</sup> *The Verdi-Boito correspondence*, p. 11–12. Агостино Джустиниани (1470–1536) — монах-доминиканец, епископ, преподававший восточные языки в различных учебных заведениях, в том числе в Парижском университете; готовил к изданию «Библию полиглотту», из которой успел опубликовать «Псалтырь» [10, с. 46].

<sup>26</sup> Бойто обратился к тому эпизоду истории Генуи, когда в результате осады Бокканегра во второй раз был избран дожем Генуи. См.: *Giustiniani A. Annali della Repubblica di Genova*. Vol. 2. Genova: Presso il libraio Canera, 1856. P. 56.

<sup>27</sup> *Palazzo degli Abati* — здание, построенное в 1291 г. по решению возглавлявших город капитанов Оберто Спинолы и Коррадо Дориа, в дальнейшем перестроенное во Дворец дождей.

использовать тексты Петрарки, Бойто предлагает включить еще два фрагмента — на этот раз из письма дожу Генуи<sup>28</sup>:

Дожд объявляет Совету, что Торис, татарский хан, отправил послов просить мира с Генуей (см. «Анналы Республики Генуи» Джустиниани, том 2, книга 4). Весь Совет единодушно приветствует мир. Потом Дожд призывает к окончанию войны с Венецианской республикой. Возражения консулов, ропот. Дожд кричит: «С варварами, с неверными вы согласны на мир, в то время как хотите войны с нашими братьями. Разве вашего триумфа вам недостаточно? Разве кровь, пролитая в воды Босфора, еще не удовлетворила вашу жестокость? Вы развеваете свой победный флаг над волнами Тирренского, Адриатического, Авксинского, Ионического, Эгейского морей» — и здесь мы можем процитировать самые красивые пассажи письма 5 из 14-й книги писем Петрарки. В частности, там он пишет: «Хорошо противостоять противнику оружием, но все же лучше завоевать его величием сердца»<sup>29</sup>, и где он говорит так проникновенно о великолепии Лигурийского берега — введение этого последнего отступления не сильно удлинит сцену, но это так красиво, когда он произносит: «И кормчий, пораженный новым видом, выронил весло и в восхищении остановил свое судно посреди пути»<sup>30</sup>»<sup>31</sup>.

Верди остановил выбор на сцене в зале Совета<sup>32</sup>, позволив себе лишь несколько замечаний<sup>33</sup>. Среди прочего, композитор обеспокоен тем, будет ли письмо хана достаточным поводом для собрания: «Возможно ли добавить какое-нибудь еще государственное дело, например, удачная атака каких-нибудь корсаров; и, возможно, венецианская война, проклинаемая поэтом?».

<sup>28</sup> Письмо либреттиста, по-видимому, утеряно, зато ответ Верди последовал уже 28 декабря 1880 года: «Дорогой Бойто, очень хороша эта сцена в Сенате, полная движения, локального колорита, с очень элегантными и сильным стихами, какие вы обычно пишете». *The Verdi-Boito correspondence*, p. 15. Верди и Бойто в переписке называют финал «сценой в Сенате», но в окончательном варианте место действия обозначено как «зал Совета» (*Sala del Consiglio*).

<sup>29</sup> "Bello è superare l'avversario alla prova del brando: bellissimo è vincerlo per magnanimità di cuore" *Petrarca F. Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari libri ventiquattro ora la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note di Giuseppe Fracassetti*, vol. 3. Florence: Le Monnier, 1865, p. 318.

<sup>30</sup> "...Ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani, e fermava per meraviglia la barca a mezzo il corso". *Ibid.* P. 321.

<sup>31</sup> *The Verdi-Boito correspondence*. P. 9–10.

<sup>32</sup> «...Следует остановиться на сцене в Сенате, которая, будучи сделана вами, не сможет — я в этом уверен — оказаться не впечатляющей, — писал Верди 11 декабря 1880 г. — ...В конце концов, давайте попытаемся и сделаем этот финал с предполагаемым татарским послом, с письмами Петрарки и т. д., и т. д.». *Ibid.* P. 15.

<sup>33</sup> Верди был полностью удовлетворен текстом Бойто: «Остальное прекрасно. Восхитительно от "Плебеи, патриции, народ" до конца со словами "Будь проклят!"» *Ibid.*

Характерна для Верди сопутствующая ремарка: «Разумеется, все должно быть сделано быстро, в двух словах»<sup>34</sup>.

Не ограничиваясь временем действия пьесы (1362) и не придерживаясь строго хронологии двух сроков правления Бокканегры, Верди и Бойто совместили в новом либретто финала сразу несколько сюжетов из истории этого периода, связанных с внешней политикой республики, ее экономикой и отношениями с Венецией, а также с внутренними социальными распрями. Это и конфликт плебеев и патрициев, нашедший отражение в эпизодах восстания («Смерть патрициям!»), и упоминаемое в тексте либретто противостояние гвельфов и гибеллинов. С экономическими интересами республики этого времени связана война Генуи и Венеции, конкурировавших в торговле в Северном Причерноморье (1350–1355). Для обоих городов, отделенных от остальной Италии лагунами или горами, морская торговля имела важное значение, и борьба за господство на море не прекращалась с XII века. Генуэзские купцы имели большое влияние в Крыму, где основали колонию в Каффе (Феодосия), венецианцам принадлежало поселение Тана в Азаке (Азове). Из Каффы шел интенсивный товарообмен с Золотой Ордой: генуэзцы привозили ткани, закупая зерно и шкуры [10, с. 114], даже в обход заключенной с Венецией унии, запрещающей торговлю с Ордой. Именно в связи с этим конфликтом Петрарка направлял послания главам республик. Как указывалось выше<sup>35</sup>, вдохновившее Верди «письмо дожу Бокканегре» было адресовано поэтом «дожу и совету Генуэзской республики»<sup>36</sup> после победы над венецианцами в Босфорском сражении (13 февраля 1352 года) и датируется 1 ноября 1352 года, когда во главе республики стоял не Бокканегра, а Джованни да Валенте. Упоминаемое в самом начале заседания письмо татарского хана вполне могло обсуждаться Палатой консулов — и вновь не в годы правления Симона Бокканегры<sup>37</sup>. В частности, в 1347 году Генуя заключила мирный договор с золотоордынским ханом Джанибеком, чье войско безуспешно осаждало Каффу. Однако в первоначальном сценарии Бойто

<sup>34</sup> «1. Вы уверены в необходимости в самом начале сцены демонстрации того, что Амелия спасена и просит суда? 2. Вы думаете, что татарского плана достаточно для собрания сената? Возможно ли добавить какое-нибудь еще государственное дело...» [Ibid., P. 15–16]. В третьей ремарке Верди предлагает сократить просьбу Амелии о помиловании Габриэля, которого она уже называет своим женихом, иначе теряется смысл сцены между дожем и Амелией в III акте. Все три пожелания были учтены в окончательной версии либретто.

<sup>35</sup> См. сноску 16.

<sup>36</sup> 'Franciscus Petrarca duci et consilio reipublicae Ianuensis'. *Petrarcae F. Epistolæ de rebus familiaribus et variæ: a cura di J. Fracassetti*. Vol. 2. Florence: Le Monnier, 1862. P. 292.

<sup>37</sup> 23 декабря 1344 г. в Генуе произошел переворот — к власти пришли патриции, а дожем стал Джованни да Мурта. Но, как и Бокканегра, Мурта выступал за соглашение с Венецией [11, с. 115].

значится «татарский хан Торис». В «Анналах» Джустиниани за 1344 год, действительно, написано о посольстве некоего хана Ториса<sup>38</sup>. Можно предположить, что «Торис» связан с топонимом «Тебриз» — этот город позднее Джанибек присоединил к своему государству. Именно так называет Тебриз Марко Поло в «Книге о разнообразии мира»<sup>39</sup>. Как утверждает Г. Хейд, Джустиниани в «Анналах» опирался на хронику Джорджо Стеллы (1365–1420), официального летописца Генуи с 1395 года, у которого есть сведения о том, что князь, правивший в 1344 году в Тебризе, отправил послов дожу и коммуне Генуи<sup>40</sup>. Вероятно, имелся в виду Ашраф<sup>41</sup>, занимавший высшие должности в Иранском Азербайджане в 1344–1356 годах. Джустиниани же решил, что Торис — имя человека<sup>42</sup>. В окончательном либретто имя хана предусмотрительно не конкретизируется.

Так авторы по крупицам собирают текст финала, создавая объемный портрет эпохи со всеми ее противоречиями, смело и в то же время деликатно соединяя исторические факты разного времени. Как тут не вспомнить вердиевские слова: «Списывать с действительности, может быть, очень хорошо, но выдумывать действительность лучше, много лучше»<sup>43</sup>.

### Голос Петрарки

Письма Петрарки представляют собой прозаические тексты на латинском языке, вошедшие в собрание «Книга писем о делах повседневных»<sup>44</sup>, при этом Верди, вероятно, обращался к итальянскому переводу Джузеппе Фракассетти<sup>45</sup>, который хранился в его библиотеке в Сант-Агате [7, с. 111]. В окончательном либретто явно обозначена только одна параллель. К фразе из письма венецианскому дожу Андреа Дандоло от 18 марта 1851 года (книга XI, письмо VIII) о том, что Венеции и Генуе следует составлять единое целое

<sup>38</sup> 'E l'imperatore de' Tartari nominato Toris mandò al duce Boccanegra ed alla città un ambasciatore, richiedendo pace con Genovesi; ed offeriva restituire le robe che aveva pigliato e risarcire i danni dati' *Giustiniani A. Annali della Repubblica di Genova. Vol. 2. Genoa: Presso il libraio Canepa, 1856. P. 75.*

<sup>39</sup> В главе XXVI Марко Поло описывает «величественный Торис» — «большой город в стране Ирак», «самый лучший в целой области» *Поло М. Книга о разнообразии мира / пер. со старофранц. И. Миная; предисл. М. Вилкова. СПб.: Пальмира; М.: Книга по Требованию, 2018. С. 39.*

<sup>40</sup> *Heyd G. Le colonie commerciali degli Italiani in oriente nel medio evo: dis. vol. II. Venezia: Stabilimento tipografico Antonelli, 1868, p. 85.*

<sup>41</sup> Ал-Малик ал-Ашраф, в 1343–1353 гг. наиб, в 1353–1357 гг. — султан Азербайджана.

<sup>42</sup> Согласно другой гипотезе, «Торис» следует исправить на «Тана» (город, основанный венецианскими купцами на месте современного Азова). См.: *Heyd G. Le colonie commerciali degli Italiani in oriente nel medio evo. P. 85.*

<sup>43</sup> Письмо Верди к Кларе Маффеи от 20 октября 1876 г. *Верди Дж. Избранные письма. С. 216.*

<sup>44</sup> Петрарка решил собрать свои письма в книгу после знакомства с собранием писем Цицерона летом 1345 г.

<sup>45</sup> *Petrarca F. Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari... Florence: Le Monnier, 1865.*

и не терзать тело Италии<sup>46</sup>, отсылают слова Симона Бокканегры «Адрия и Лигурия имеют общее отечество»<sup>47</sup>. Выдержки из второго письма Петрарки, те самые лирические отступления, которые лелеял Бойто, не вошли в окончательный текст. Твердое понимание того, что «публика требует краткости»<sup>48</sup>, взяло верх: вербальный текст грандиозного финала не может не удивлять своей лаконичностью. Примечателен сам факт — письмо, адресованное Петраркой правительству Генуи, подлинный исторический документ, стал частью сюжета оперы и поводом для введения массовой сцены заседания Совета.

Несмотря на то, что имя Франческо Петрарки не называется в опере, Верди, очевидно, хотел подчеркнуть незримое присутствие еще одной реальной исторической личности и потому стремился обрисовать этот образ более рельефно. «Среди 2000 зрителей на премьере едва ли найдется двадцать, кто будет знать два письма Петрарки, — писал Верди Бойто 15 января 1881 года. — Тем не менее мы введем своеобразную сноску, чтобы для публики строки Симона не оставались тайной»<sup>49</sup>. Так текст либретто украсили изысканные определения, разнопланово характеризующие поэта: «отшельник Сорго» (как известно, у Петрарки был дом в долине реки Сорго, где он жил в 1337–1353 годах), «певец белокурой красавицы из Авиньона» (имеется в виду возлюбленная Петрарки Лаура) и «тот, кто взывал к Риенци»<sup>50</sup>.

Голос Петрарки звучит не только в начальном разделе картины, но и в *pezzo concertato*. Заключительный призыв к миру в соло Бокканегры (*E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!*) навеян последней строкой канцоны «Моя Италия» (*I' vo gridando: Pace, pace, pace*)<sup>51</sup> [7, с. 114]<sup>52</sup>,

<sup>46</sup> 'Venetos cum Januensibus unum fieri, quam formosum corpus Italiae lacerari' *Petrarcae F. Epistolae de rebus familiaribus et variaë*, p. 132. '...Si stringessero in un corpo solo Veneziani e Genovesi, dei quali narra invece la fama che gli uni i tiranni dell'Occidente, e i tiranni dell'Oriente chiamarono gli altri a parte del loro furore per lacerare spietatamente le belle membra dell'Italia lor madre comune!' Petrarca F. *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari...* P. 61.

<sup>47</sup> 'Adria e Liguria hanno patria comune'.

<sup>48</sup> Письмо к Ч. Де Санктису от 29 марта 1851 г. по поводу либретто оперы «Трубадур» С. Каммарано. *Верди Дж. Избранные письма*. С. 55.

<sup>49</sup> *The Verdi-Boito correspondence / ed. by M. Conati and M. Medici; English language edition prep. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 30.*

<sup>50</sup> В июне 1347 года Петрарка адресовал письмо римскому трибуну, выступавшему против знати ради учреждения республики и объединения Италии, выражая надежды на возрождение великого духа римского народа [12, с. 133]; кроме того, в дни возглавляемого им восстания Петрарка написал канцону «Высокий дух», в которой также обращается к Риенци: «Я верю — благороднейшей державе ты встать поможешь на ноги опять». Цит. по: [там же].

<sup>51</sup> Отсутствие точных цитат при отсылках к определенным фразам напоминает о практике XV века, когда тексты мадригалов и баллат включали отдельные строки из сонетов Петрарки с новым продолжением [13, с. 4–5].

<sup>52</sup> Вероятно, единственная известная музыкальная интерпретация этого текста принадлежит Филиппу Вердело: как полагает С. МакКлари, его мадригал мог быть написан в ответ на вторжение императорских войск Карла V в Рим в 1527 г. [14, с. 54].

ce!  
 DOGTE - zia - - to il ciell!  
 E vo gridan - do: pa - ce! e vo gridan - do:a.  
 pu - gno d'un cor.sar!  
 - len, di ve - len.  
 - vez - za al - men.

Pa - - - ce! ti spi - -  
 Ah!..... di - sde - - gna, di -  
 - mor!..... e vo gri.dan.do.a.mor!  
 Sta la cit - tà su -  
 No, l'an.gue che mi.....  
 Tut - to fal - li la.....  
 Vol di so - a - ve.....  
 Vol di so - a - ve.....  
 Vol di so - a - ve.....  
 XX  
 din. pp

Пример 1. Дж. Верди.  
 «Симон Бокканегра». 2-я ред.  
 Финал I акта. Тт. 350–356

причем вся фраза будет проведена еще раз уже в кульминационной зоне раздела (Пример 1)<sup>53</sup>. Более того, слово *rase* становится ключевым в полифонической ткани ансамбля. Одиннадцать раз оно звучит в партии Амелии, и именно на это слово приходится важнейшая интонация *pezzo concertato*, которая в заключительном звене цепной формы захватывает всю фактуру (Пример 1, такт 6).

Канцону «Моя Италия» иногда сравнивают с песней евреев в вавилонском плену [14, с. 54] — как известно, именно этот псалом стал прообразом хора из III акта «Набукко», так что, обращаясь к строкам Петрарки, Верди делает своеобразную отсылку к опере 1842 года, в очередной раз воспев горести многострадальной Италии. Сама идея продемонстрировать заседание совета во время междоусобной войны — совета, на котором обсуждается соглашение с иноземным правителем и звучит призыв к объединению страны, — напоминает о «Битве при Леньяно» (1849). Таким образом, во второй редакции «Симона Бокканегры» политическая тема не просто значительно усилена. Сюжет и текст новой сцены финала

<sup>53</sup> В вольном переводе Ф. Верфеля эта строка заменена следующими словами: 'Liebe ist Sinn der Welten, Der Mensch allein ist kalt, Nur ihr seid starr und kalt!' («Любовь есть конечная цель вселенной, только человек холоден, только человек жесток и холоден»). Как указывает Л. Чапка, эти слова отсылают к афоризму Новалиса из «Генриха фон Офтердингера»: «Любовь есть конечная цель мировой истории — вселенское Аминь» [15, с. 4].

рождают параллели с операми периода творчества Верди, прошедшего под знаком Рисорджименто<sup>54</sup>.

### Новый финал: структура

Подобная концентрация исторических фактов и действия не могла уложиться в прежнюю схему. Грандиозная конструкция финала возводилась вслед за текстом исходя из содержания, скрепляемая тонкими мотивными связями. В ней ясно выделяется пять разделов:

- сцена заседания,
- восстание,
- рассказ Амелии<sup>55</sup>,
- монолог Симона, переходящий в ансамбль (*pezzo concertato*),
- проклятие<sup>56</sup>.

Именно такая рубрикация зафиксирована в первом издании либретто новой редакции [7, с. 111] (схема 2).

Схема 2. «Симон Бокканегра». 2-я ред. Финал I акта

<i>Scena del consiglio</i>	<i>Sommossa</i>	<i>Racconto</i>	<i>Pezzo d'assieme (concertato)</i>	<i>Maledizione</i>
Allegro moderato	Allegro agitato	Moderato	Andante mosso	Largo assai

Картина с первых тактов погружает в напряженную атмосферу заседания, открываясь обращением Бокканегры к консулам. До сих пор ни в одной из опер Верди начало массовой сцены центрального финала не было так далеко от функции «вводного раздела» [5, с. 188] — слишком высок эмоциональный накал происходящего и слишком значителен по содержанию каждый эпизод: настороженно-зловещее вступление, строгая речитативная манера

<sup>54</sup> Едва ли не острее политическая тема сцены в зале Совета зазвучала за пределами Италии в XX веке. На спектакле Берлинской государственной оперы в 1944 году монолог Бокканегры в начале *pezzo concertato* вызвал продолжительные овации, а баритон, исполнивший партию дожа, в тот же вечер был вызван на допрос за «попытку подрыва военных действий» [15, с. 5].

<sup>55</sup> В рассказе без значительных изменений сохранился только первый период; в частности, возросла свобода смены темпов и гибкость переходов от кантилены к речитативу.

<sup>56</sup> На совете Бокканегра выступает с призывом к объединению Венеции и Генуи. Речь дожа прерывается криками: взбунтовавшийся народ требует его смерти. Невозмутимость Симона Бокканегры покоряет толпу, но волнение не прекращается, причиной чему становится убийство генуэзца Лоренцино, совершенное Габриэлем Адорно, ведь Лоренцино похитил Амелию. Ответственность за похищение Адорно возлагает на Бокканегру. Габриэль совершает покушение на дожа, которое срывается из-за появления Амелии, оправдывающей Симона (рассказ Амелии). Обостряется противопоставление плебеев и патрициев (*tempo d'attacco*), и вновь толпу останавливает Симон, проповедуя мир во имя общей родины (*pezzo concertato*). Понимая причастность Паоло к похищению, Бокканегра прибегает к психологическому маневру, заставляя всех присутствующих, включая Паоло, произнести проклятие в адрес преступника. Подробнее см.: [5, с. 187–188].

партии дожа, стихийный напор хора толпы в эпизоде восстания<sup>57</sup>, эффект которого сравним с *Dies irae* из вердиевского Реквиема. Тема восстания становится источником мотивов, скрепляющих первые три раздела картины (Пример 2).

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's opera 'Simon Boccanegra'. It features vocal lines for several characters and piano accompaniment. The vocal parts include:
 

- Ah! (multiple instances)
- PIETRO: (Paolo corre al verano)
- CONSIGLIERI: D'on.de tai gri.da?
- PAOLO: Dal la piazza dei Fieschi. U.na sommos.sa!

 The piano part includes markings like 'ppp - legato' and 'allegretto'. The score is in Italian and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Пример 2. Дж. Верди.  
«Симон Бокканегра».

2-я ред. Финал I акта. Тт. 57–63

Именно в эпизоде восстания Вольфганг Остхоф, а за ним Даниэла Голдин Фолена усматривают влияние пьесы Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» [16, с. 141–142]<sup>58</sup>.

Изначально Верди был намерен отказаться от традиционного для центрального финала ансамбля *pezzo concertato*: 26 ноября 1880 года он писал Рикорди: «Не думаю, что есть какая-либо причина сделать одно из обычных *pezzi concertati*» (цит. по: [2, vol. 2, p. 256]). Но уже 26 января Верди сообщает Бойто: «Сам того не ожидая, я написал *pezzo concertato* в новом финале. Конечно, Симон сначала споет все шестнадцать строк соло («Плебеи! Патриции! Народ!»). Потом идет *concertato*, неординарное, но *concertato*»<sup>59</sup>. Действительно, этот раздел начинается как монолог, а эпизод, воспринимаемый поначалу как ансамблевое дополнение<sup>60</sup>, в результате вырастает в полноценное *pezzo concertato*, сквозное строение которого предвосхищает аналогичный раздел финала

<sup>57</sup> Примечательно, что даже в хоре восставших Верди ратует за доходчивое донесение текста: «Я постарался, вопреки взволнованному движению в оркестре, сохранить ясность всех слов, — пишет он Бойто 5 февраля 1881 г. — Оркестр ревет, но ревет тихо». The Verdi-Boito correspondence. P. 37.

<sup>58</sup> В основе сюжета пьесы Шиллера — организованный в 1547 г. заговор аристократа Джан Луиджи Фиески против дожа Генуи Андреа Дориа. Во II акте вокруг дворца Фиески постепенно разгорается бунт: народ требует смерти Дориа; точно так же в новом финале «Симона Бокканегры» показано приближение толпы восставших, которые скандируют: «Смерть — дожу».

<sup>59</sup> The Verdi-Boito correspondence. P. 34. О роли хора в финале сквозь призму идей «Поэтики» Аристотеля пишет Л. Беллони [6].

<sup>60</sup> Так, в письме от 2 февраля 1881 г. Верди призывал Бойто сократить число строк для Амелии, подчеркивая, что *pezzo concertato* здесь «прежде всего большое соло для дожа с добавлением других партий в конце». The Verdi-Boito correspondence. P. 36.



III акта «Отелло»<sup>61</sup>. Ансамбль с развернутым соло баритона — один из любимых у Верди<sup>62</sup>, и в «Симоне Бокканегре» он получает свое последнее и

Пример 3. «Симон Бокканегра». 2-я ред.  
Финал I акта. Тт. 386–390

наивысшее воплощение<sup>63</sup>. Здесь развивается идея обширного ариозо-монолог, использованная ранее в финале II акта «Аиды»<sup>64</sup>.

Вместо быстрой *stretta* финал венчает *Largo*: Дож заставляет Паоло проклясть похитителя, после чего злодея проклинаят все присутствующие — громогласным *tutti* и еще трижды — почти шепотом. При этом вторая из двух оркестровых тем *Largo*<sup>65</sup> (пример 3), которой завершается вся картина, образует арку с *pezzo concertato*, напоминая о его ключевом мотиве *rase*.

### Резюме

Именно во второй редакции центральный финал «Симона Бокканегры» обрел размах и глубину, превратившие его в одну из самых сильных массовых

<sup>61</sup> Верди выступает против традиционных для подобных ансамблей реплик «в сторону», которые «заставляют артистов оставаться неподвижными». Письмо к Бойто от 24 января 1881 г. Ibid. P. 34.

<sup>62</sup> См. центральные финалы опер «Король на час» (I акт), «Набукко» (I акт), «Ломбардцы в первом крестовом походе» (I и II акты), «Эрнани» (I и III акты), «Альзира» (II акт), «Аттила» (I акт), «Макбет» (II акт), «Травиата» (II акт), «Бал-маскарад» (II акт), «Аида» (II акт).

<sup>63</sup> «Прекраснейшим памятником, который Верди сотворил для баритона», «гимном всеобщему братству, таким же воодушевляющим, как бетховенская «Ода к радости», и почти таким же простым по структуре...» называет это соло Дж. Бадден [2, vol. 2, p. 312].

<sup>64</sup> Соло Бокканегры представляет собой два больших периода с тональным соотношением *es-moll* — *Fis-dur*. Примечательно, что для второго периода Верди, вопреки обыкновению, выбирает не одноименный мажор, а тональность, энгармонически равную параллельной, особой краской высвечивая мольбу о мире.

<sup>65</sup> В основе первой темы лежит нисходящий мотив, начальные звуки которого напоминают о теме *stretta* первой редакции, одновременно предвосхищая тему Яго из «Отелло» (на это, в частности, указывает Дж. Бадден [2, vol. 3, p. 314–315]). Вторая тема, с опорой на мотив опевания, производна от темы Амелии из *pezzo concertato*.

сцен у Верди. Важнейшую роль в этом сыграла его структура — с поражающими своей значительностью в сюжетном и идейном плане начальными разделами (речь дожа и восстание) и эффектным заключением (проклятие Паоло).

Парадоксально, но история рождения сцены в зале Совета показывает, что эта новаторская и в высшей степени оригинальная композиция появилась во многом благодаря оперным условностям первой половины XIX века. Ведь при создании первой версии «Симона Бокканегры» пьеса Гутьерреса была дополнена картиной массовой церемонии ради введения неизбежного для итальянской оперы центрального финала, построенного в соответствии с типовыми правилами *la solita forma*. Во второй редакции традиционный массовый финал превратился в сцену, поражающую глубиной содержания и богатством текста, созданного с опорой на летописные источники и инкрустированного аллюзиями на сочинения Петрарки. Теперь сама новая концепция и воплощающий ее сюжет предопределили строение картины. Многофигурный финал, введение которого первоначально было продиктовано негласными законами итальянской оперы, во второй редакции почти полностью порывает с ними. Почти — поскольку даже в такой самобытной сцене композитор сохраняет связь с традицией *la solita forma* в лирической сердцевине финала — ансамбле с хором *pezzo concertato*, который настолько естественно продолжает главный монолог Симона Бокканегры, что этот «гимн всеобщему братству» [2, vol. 3, p. 312] в буквальном смысле становится всеобщим: *pezzo concertato* здесь — не отживающая формальность, а воплощение ключевой идеи финала.

### Список литературы

1. Кенигсберг А. К. О вторых редакциях опер Верди // Кенигсберг А. К. Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 213–241.
2. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. New York: Oxford University Press, 1992.
3. Логунова А. А. Finali centrali в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 423–432.
4. Huebner S. Verdi and the Art of Italian Opera. Conventions and Creativity. Rochester: University of Rochester Press, 2023. <https://doi.org/10.1017/9781800108929>
5. Логунова А. А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2017.
6. Belloni L. «Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto!...» 'Classico sommorso' in Simon Boccanegra? Un'ipotesi di lettura // Archivi delle Emozioni. 2021. Vol. 2, № 2. P. 63–82. <https://doi.org/10.14275/2723-925x/20212.bel>

7. Powers H. S. «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // 19th-Century Music. 1989. Vol. 13, № 2. P. 101–128. <https://doi.org/10.2307/746650>
8. Векслер Ю. С. Археология на оперной сцене. «Аида» Дж. Верди сквозь призму египтомании XIX столетия // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 2. С. 44–66. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/102>
9. Логунова А. А. Из истории создания опер Верди: учебное пособие. СПб.: Дизайн Партнер, 2021.
10. Еманов А. Г. Небесный Иерусалим или Вавилон: выбор судьбы средневековой Кафы / Феодосии. СПб.: Алетейя, 2022.
11. Карпов С. П. История Таны (Азова) в XIII–XV вв.: в 2 т. СПб.: Алетейя, 2021. Т. 1. Тана в XIII–XIV вв.
12. Девятайкина Н. И. Проблема Рима в политических взглядах Петрарки // Античная древность и средние века. Свердловск: Уральский университет, 1987. Вып. 23: Проблемы идеологии и культуры. С. 127–141.
13. Панкина Е. В. Музыкальные интерпретации. «Amor, se vuo'ch'i'torni al giogo anticho» Петрарки в канцонах Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 4–22. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-004-022>
14. McClary S. Modal Subjectivities: Self-fashioning in the Italian Madrigal. Berkeley; Los-Angeles: University of California Press, 2019. <https://doi.org/10.1525/9780520929159>
15. Tschapka L. “Love’s the meaning of the universe”: On Franz Werfel’s German Translation of Verdi’s Opera Simon Boccanegra // International Journal of Business and Technology. 2021. Vol. 9. Iss. 1. P. 1–6. <https://doi.org/10.33107/ijbte.2021.6.3.02>
16. Goldin Folea D. Simón Boccanegra da Verdi a Piave a Boito // La Fenice per Verdi 2001. Simón Boccanegra. [Venezia]: Fondazione teatro la Fenice di Venezia, 2001. P. 135–142.

## References

1. Kenigsberg, A. K. (2011). O Vtorykh Redakciyakh Oper Verdi [Considering Second Redactions of Operas by Verdi]. In A. K. Kenigsberg, *Kaprichchio. [Capriccio]: Collection of Essays* (pp. 213–241). Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).
2. Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi*. (Vols. 1–3). Oxford University Press.
3. Logunova, A. A. (2019). The Finali Centrali in Verdi’s Operas: Concerning the Composer’s Evolution. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference*, November 11–15, 2019 (Vol. 1, pp. 423–432). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
4. Huebner, S. (2023). *Verdi and the Art of Italian Opera. Conventions and Creativity*. University of Rochester Press. <https://doi.org/10.1017/9781800108929>
5. Logunova, A. A. (2017). *Muzykal'no-dramaturgicheskaya Forma Finalov v Operakh Giuseppe Verdi [Musical-Dramatic Form of Finales in Operas by Giuseppe Verdi]*. [Unpublished doctoral dissertation]. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.)

6. Belloni, L. (2021). “Doge Simon?... M’arde l’inferno in Petto!...” ‘Classico sommorso’ in Simon Boccanegra? Un’ipotesi di Lettura. *Archivi delle Emozioni*, 2(2), 63–82. <https://doi.org/10.14275/2723-925x/20212.bel>
7. Powers, H. S. (1989). Simon Boccanegra I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene. *19th-Century Music*, 13(2), 101–128. <https://doi.org/10.2307/746650>
8. Veksler, Y. S. (2018). Archeology on the Opera Scene. Aida by G. Verdi in the Context of 19th Century Egyptomania. *Contemporary musicology*, 2(2), 44–66. (In Russ.). <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/102>
9. Logunova, A. A. (2021). *Iz Istorii Sozdaniya Oper Verdi [On the History of Creation of Operas by Verdi]*. Design Partner. (In Russ.).
10. Emanov, A. G. (2022). *Nebesnyj Ierusalim ili Vavilon: Vybor Sud'by Srednevekovoj Kafy / Feodosii [Heavenly Jerusalem or Babylon: the Choice of the Fate of Medieval Kafa / Theodosia]*. Aleteya. (In Russ.).
11. Karpov, S. P. (2021). *Istoriya Tany (Azova) v XIII–XV vv. [The History of Tana (Azov) in XIII–XV Centuries]: Vol. 1, Tana v XIII–XIV vv. [Tana in XIII–XIV Centuries]*. Aletheiya. (In Russ.).
12. Devyatajkina, N. I. (1987). Problema Rima v Politicheskikh Vzglyadakh Petrarki [The Problem of Roma in Political Views of Petrarca]. *Antichnaya Drevnost' i Srednie Veka [Antiquity and the Middle Ages]: Vol. 23: Problemy ideologii i kul'tury [Problems of Ideology and Culture]*, 127–141. (In Russ.)
13. Pankina, E. V. (2022). Musical Interpretations of *Amor, Se Vuo' Ch'itorni Al Giogo Anticho* by Petrarch in Canzones by Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano and Sebastiano Festa. *Contemporary musicology*, 6(1), 4–22. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-004-022>
14. McClary, S. (2019). *Modal Subjectivities: Self-fashioning in the Italian Madrigal*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520929159>
15. Tschapka, L. (2021). “Love’s the Meaning of the Universe”: On Franz Werfel’s German Translation of Verdi’s Opera Simon Boccanegra. *International Journal of Business and Technology*, 9(1), 1–6. <https://doi.org/10.33107/ijbte.2021.6.3.02>
16. Goldin Folena, D. (2001). Simón Boccanegra da Verdi a Piave a Boito. In C. Steffan (Ed.), *La Fenice per Verdi 2001. Simón Boccanegra* (pp. 135–142). Fondazione teatro la Fenice di Venezia.

Сведения об авторе:

**Логунова А. А.** — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки.

Information about the author:

**Anastasia A. Logunova** — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Foreign Music History Department.

Статья поступила в редакцию 29.04.2024;  
одобрена после рецензирования 26.06.2024;  
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 29.04.2024;  
approved after reviewing 26.06.2024;  
accepted for publication 03.09.2024.