

Старинная музыка

Научная статья

УДК 78.0711; 783

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-029-053>

EDN GBENKS



**Дуэты в венских зингшпилях
Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и опера *buffa***

Светлана Баяровна Бубеева

Колледж искусств им. П. И. Чайковского,
г. Улан-Удэ, Российская Федерация,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ bubeeva96@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>



Аннотация. Статья посвящена ансамблевой технике Карла Диттерсдорфа в дуэтах его венских зингшпилей. В 1786 году состоялась премьера его первого зингшпиля «Доктор и аптекарь», имевшего настолько большой успех, что он затмил в глазах современников даже «Свадьбу Фигаро» Моцарта. Такое признание было обусловлено обновлением жанра немецкой комической оперы, которое предпринял Диттерсдорф, внедрив в нее элементы оперы *buffa*. Один из знаковых компонентов последней —

ансамблевые сцены и, в частности, дуэты, — составил органичную часть его зингшпилей. Долгожданное соединение влюбленных, комичное столкновение врагов, развернутый диалог утешающих друг друга приятелей — все разнообразие дуэтов вписывается в итальянскую модель. Основная задача статьи — на примере дуэтов из трех немецких комических опер Диттерсдорфа, написанных для венских сцен («Доктор и аптекарь», 1786, «Любовь в сумасшедшем доме», 1787 и «Скряга Иеронимус», 1789), проследить, насколько последователен композитор в воспроизведении этой традиции. В работе сделан вывод о влиянии итальянской комической оперы на формообразование дуэтов, прослежены особенности их композиции, ее связь со сценической ситуацией и характеристикой персонажей.

Ключевые слова: Карл Диттерс фон Диттерсдорф, Вольфганг Амадей Моцарт, немецкая комическая опера, венский зингшпиль, опера *buffa*, дуэт, ансамбль, формообразование, композиция

Для цитирования: Бубеева С. Б. Дуэты в венских зингшпилях Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и опера *buffa* // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 29–53.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-029-053>

Early Music

Original article

**Duets in Viennese Singspiels
by Carl Ditters von Dittersdorf and Opera Buffa**

Svetlana B. Bubeeva

P. I. Tchaikovsky College of Arts,
Ulan-Ude, Russian Federation,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ bubeeva96@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>

Abstract. The present article examines the ensemble technique of Carl Dittersdorf in the duets of his Viennese Singspiels. In 1786, the premier of his Singspiel *Doktor und Apotheker* had such a great success that it had even eclipsed Mozart's *Le nozze di Figaro* in the eyes of his contemporaries. This recognition was due to the genre of German comic opera, renewed by Dittersdorf with opera buffa elements. As a signature component of the latter, ensemble scenes and, in particular, duets had formed an organic part of his Singspiels. The long-awaited union of lovers, the comical clash of enemies, the extended dialogue of friends comforting each other — all the variety of duets fits into the Italian model. The article aims to use the example of duets from his three German comic operas

written for the Viennese stage: *Doktor und Apotheker* (1786), *Die Liebe im Narrenhause* (1787), and *Hieronymus Knicker* (1789) for tracing the consistency in reproducing this tradition. The influence of Italian comic opera on the forms of duets, as well as their compositional structure and connection with the stage situation and characters' features are examined.

Keywords: Carl Ditters von Dittersdorf, *Doktor und Apotheker*, *Die Liebe im Narrenhause*, *Hieronymus Knicker*, Wolfgang Amadeus Mozart, German comic opera, Viennese Singspiel, opera buffa, duet, ensemble, musical forms, composition

For citation: Bubeeva, S. B. (2025). Duets in Viennese Singspiels by Carl Ditters von Dittersdorf and Opera Buffa. *Contemporary Musicology*, 9(1), 29–53. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-029-053>

Введение

Оперное творчество Карла Диттерса фон Диттерсдорфа не раз становилось объектом изучения в зарубежном музыковедении — начиная с классического труда Лотаря Ридингера (1914) [1] и заканчивая штудиями музыковедов конца XX — начала XXI века, посвященными месту опер и зингшпелей Диттерсдорфа в венской традиции [2; 3], его итальянским сочинениям [4; 5], анализу либретто [6]. Однако в целом эта часть наследия композитора все еще остается недостаточно изученной. В работах последних лет внимание в большей степени уделяется источниковедческим проблемам (см., например, [5]), в то время как теоретические аспекты — принципы формообразования, особенности музыкального языка, интонационная драматургия — затрагиваются мало. (В немногочисленных публикациях такого рода рассматривается главным образом «Доктор и аптекарь» [7, р. 190–201; 8].) Между тем такая ситуация идет вразрез с одной из важных тенденций последних лет — все возрастающей ролью исследований, «в которых опера становится материалом и предметом теоретического осмысления» [9, с. 152].

Кроме того, в последние десятилетия произошли значительные изменения в понимании генезиса структур, характерных для арий и ансамблей в операх XVIII века. Исследователи отмечают, с одной стороны, важную роль вокальных форм в сложении сонатных принципов [10, с. 72; 11, с. 33–37], тесную связь композиционных и жанровых новаций [12], с другой, недостаточность чисто инструментальной логики для объяснения особенностей формообразования в опере [13, р. 120]. С этой точки зрения особенно интересны процессы, происходившие в нарождающемся жанре — зингшпиле, яркие образцы которого создал Диттерсдорф. В статье эти процессы рассмотрены на примере дуэтов из его трех немецких комических опер, написанных для венских сцен: «Доктор и аптекарь» (*Doktor und Apotheker*, 1786), «Любовь в сумасшедшем доме» (*Die Liebe im Narrenhause*, 1787) и «Скряга Иеронимус» (*Hieronymus Knicker*, 1789). Сравнение с уже сложившимися к тому времени принципами формообразования

в ансамблях оперы *buffa* помогает понять специфику дуэтов в этих сочинениях Диттерсдорфа.

Место ансамблевых номеров в зингшпилях Диттерсдорфа

Как известно, к тому времени, когда Диттерсдорф создал свой первый зингшпиль, он уже имел большой опыт работы с итальянской комической оперой [14, р. 140]. Именно в *buffa* композитор, как и его венские современники, черпал модели, формы, принципы работы с тематизмом для нового жанра. Уже существовавший в те годы северонемецкий зингшпиль такой моделью Диттерсдорфу служить не мог, поскольку не отвечал вкусам венской публики [15, S. 48; 16, с. 3], воспитанной на лучших образцах итальянской комической оперы.

Одна из важнейших черт последней, не нашедшая полноценного отражения в северонемецком варианте зингшпиля, — ансамблевые номера. По словам Мэри Хантер, именно они воплощают собственно дух музыкальной комедии [17, р. 156], поскольку «сосредоточены на взаимоотношениях персонажей и их взаимодействии» [Ibid., р. 157]. В опере *buffa* такого рода сцены становятся двигателями действия, разрешая конфликты или, наоборот, завязывая новые. Именно эти качества отличают ансамбли в зингшпилях Диттерсдорфа.

Анни Шлезингер, автор диссертации, посвященной венской разновидности жанра, рассматривая подобные сочинения как «идентичные итальянской комической опере» (цит. по: [18, т. 1, с. 237], см. также [19, S. 14]), указывает, что зингшпили Диттерсдорфа обычно содержат около 22-х номеров, а в каждом действии «примерно по 2–3 ансамбля... [и] 1–2 дуэта»¹ [Ibid., S. 106]. Например, в его «Виндзорских проказницах» и «Любви в сумасшедшем доме» по шесть ансамблей из 22 номеров, в «Красной шапочке» — пять из 22-х, в «Скряге Иеронимусе» — пять из 21-го. Сходная ситуация и в самом известном зингшпиле Диттерсдорфа, «Докторе и аптекаре»: девять из 24 вокальных номеров. Подобное соотношение действительно характерно для венской *buffa*: как указывает Хантер, между 1770 и 1790 годами «ансамбли составляли

¹ Приводя количество арий и ансамблей в операх Диттерсдорфа, она не причисляет дуэты к ансамблям и называет их число отдельно: «...около 2–3 ансамблей, 5–8 арий, 1–2 дуэта».

от четверти до трети замкнутых музыкальных номеров» [17, р. 157]. Так, в моцартовской «Свадьбе Фигаро» это восемь из 29, а в «Дон Жуане» — семь из 26².

Важны и тенденции в распределении ансамблей разного типа в операх Диттерсдорфа: дуэты практически всегда преобладают, терцетов обычно около двух-трех и по одному ансамблю с большим количеством участников (это хорошо видно на примере «Доктора и аптекаря»: пять дуэтов, два терцета, квинтет и секстет). Такое соотношение также соответствует традициям итальянской комической оперы. По словам Хантер, в венской buffa «дуэты — наиболее распространенная форма ансамбля», а их «количество в два раза больше трио³, количество терцетов, в свою очередь, в два раза больше квартетов и т. д.» [Ibid., р. 158], что можно наблюдать, например, в «Свадьбе Фигаро» (шесть дуэтов, два терцета, один секстет), а также в итальянских операх самого Диттерсдорфа. Так, «Осмеянный муж» (*Lo sposo burlato*, 1773–1775) 2 дуэта, 1 терцет, 1 квартет, а «Арцифанфано — король дураков» (*L'Arcifanfano, re dei matti*, 1776) 3 дуэта и 1 квартет.

Таким образом, даже в том, что касается соотношения сольных и ансамблевых номеров, а также количества дуэтов, венские зингшпили Диттерсдорфа демонстрирует строгое следование тенденциям, характерным для итальянской комической оперы 1770–1780-х годов.

Формы дуэтов в зингшпилях Диттерсдорфа

Как отмечает Хантер, дуэты — единственные ансамбли, структура которых более или менее предсказуема [Ibid., р. 162]. Несмотря на то, что тематически они чаще всего сквозные [Ibid., р. 163], в них также встречаются «разного рода двух- и трехчастные формы» [Ibid., р. 158]. Ссылаясь на Рональда Рейбина, она называет несколько отличительных черт подобных номеров. Даже

² Показательно также, что в первом действии «Доктора и аптекаря» соотношение арий и ансамблей почти такое же, как в «Севильском цирюльнике» Дж. Паизиелло: в обоих случаях акты включают по 11 номеров, причем в опере Диттерсдорфа это 5 арий, 5 ансамблей (включая финал) и один номер, обозначенный как «Ария и дуэтино» (№ 5), а в «Севильском цирюльнике» — 6 сольных номеров (включая интродукцию) и 5 ансамблевых. В I действии «Доктора и аптекаря» звучат 1 квинтет, 2 терцета, 1 дуэтино, 1 дуэт; во II действии — 3 дуэта, 1 секстет. В I действии «Севильского цирюльника» — 3 дуэта, 2 терцета, во II действии — 1 дуэт, 1 квинтет.

³ В итальянской опере ансамбли с тремя участниками иногда называют трио, тогда как в немецкой — обычно терцет, а трио, согласно словарям, относится к инструментальной музыке [18, Т. 2, с. 67].

при наличии сквозного развития в них есть отчетливые границы разделов, следующих друг за другом по принципу чередования сольных эпизодов с совместным пением. Начало чаще всего представляет собой «отдельные высказывания» двух участников, за которыми следуют диалог и собственно дуэт параллельными терциями или секстами» (цит. по: [Ibid., p. 162], см. также [20, p. 285]). Для диалога характерна модуляция, в то время как совместное пение обычно звучит в основной тональности. Контраст между разделами может быть усилен изменением темпа и/или метра. По словам Хантер, «в “отдельных высказываниях” нередко повторяется одна и та же мелодия, и эти разделы могут быть организованы либо как вопросо-ответная структура (I–V; I–I), либо как своего рода сонатная экспозиция (I–I; I–V)» [17, p. 162] (см. также [20, pp. 291–292]).

В строении дуэтов в зингшпилях Диттерсдорфа нашли отражение все перечисленные закономерности, хотя и в разной степени. Этот тип ансамблей почти всегда основан на описанной Рейбином схеме (сольные высказывания участников — диалог — совместное пение), а структуры, как и в опере *buffa*, варьируют от двух- и трехчастной до сквозной. Однако они могут существенно трансформироваться в зависимости от сценической ситуации.

Если в тексте нет каких-либо осложнений, дуэт, как правило, имеет не более двух или трех разделов. Таково, например, дуэттино Готхольда и Зихеля из I действия оперы «Доктор и аптекарь». На первый взгляд, оно построено предельно просто: после короткого обмена репликами (12 тактов) следует совместное пение параллельными терциями (18 тактов). Однако и в структуре сцены, и в музыкальной логике есть свои особенности. Этот маленький ансамбль включен в состав более развернутого номера, обозначенного как «Ария и дуэттино» — ему предшествует ария Зихеля в той же тональности (*A-dur*) и размере (4/4), от которой он отделен очень условной цезурой. Очевидно, поэтому начало дуэттино выглядит скорее как развивающее построение (короткие реплики на фоне постоянных отклонений в побочные тональности), а первые шесть тактов совместного пения представляют собой предыкт, повторяющий материал оркестрового предыкта к репризе в первой части арии Зихеля (*Примеры 1, 2*).

Благодаря внедрению этого раздела само дуэттино обретает симметричную структуру (12 – 6 – 12). Вместе с тем в обычной дуэтной схеме, описанной Рейбином и Хантер, первые 12 тактов соответствуют скорее не отдельным сольным высказываниям, а диалогу (хотя герои произносят реплики «про себя» — *für sich*). Объяснение этому кроется в структуре всего номера и, шире, сцены:

ария Зихеля и предшествующая ей ария Готхольда⁴ как раз и представляют собой эти «независимые высказывания», расширенные до размеров сольных номеров. Обе арии вписаны в ситуацию, разворачивающуюся в дуэтино: Готхольд и Зихель, каждый по-своему, предвкушают свидание с возлюбленными. Собственно ансамблевая часть становится закономерным итогом сцены: оказываясь около дома, где живут обе девушки, герои в темноте принимают друг друга за соперников и охвачены одним чувством — ревностью.



Пример 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь», I д.,
№ 5, Ария и дуэтино. Ария Зихеля, оркестровый предыкт, тт. 47–52



Пример 2. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь», I д.,
№ 5, Ария и дуэтино. Дуэтино Готхольда и Зихеля, тт. 12–16

Более развернутый и самостоятельный вариант двухчастной дуэтной структуры с контрастными разделами (*Moderato*, 4/4 — *Allegretto*, 6/8) находим в Дуэте Кникера и Фильца из II действия зингшпиля «Скряга Иеронимус». В его основу также положена комическая ситуация: Кникер пытается сосватать глухому Фильцу, вооруженному специальным раструбом для улучшения слуха, свою племянницу. Незадачливый жених никак не может понять, чего от него хотят, и только к концу первой части уясняет, что речь идет о браке. Соответственно, начало дуэта представляет собой чередование сольных высказываний Кникера и Фильца, каждое из которых оформлено как период

⁴ Формально это четвертая сцена и начало пятой.

из двух предложений, первый — однотональный (*F-dur*), второй — модулирующий в тональность доминанты (*C-dur*), — схема, описанная Хантер как «близкая к сонатной экспозиции (I-I; I-V)» [17, р. 162]. Эти периоды тематически самостоятельны и далее повторяются, образуя подобие рондальной структуры (A-B-A-B¹-A), где соло Кникера, играющее роль рефрена, остается почти неизменным, а высказывание Фильца (эпизод) трансформируется, сохраняя только характер мелодического движения и модуляцию в V ступень.

Следующий раздел — диалог — построен как обмен короткими репликами между уронившим свой раструб Фильцем и раздраженным его глухотой Кникером, который боится «докричаться до смерти» (*sonst schrei ich mich zu Tode*). Когда первый наконец прикладывает трубку к уху, в его партии впервые появляется начальная фраза дуэта — как знак того, что Фильц приблизился к пониманию происходящего (*Примеры 3, 4*)

[Moderato]
Knicke



Wer re - det denn vom Tan - zen und von

Пример 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д.,
№ 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 4–6

Filz



Nun was hat die Nich - te denn ge - than?

Пример 4. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д.,
№ 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 60–62

Когда же герои наконец достигают настоящего взаимопонимания, начальный период возвращается полностью, хотя и в трансформированном виде: первая фраза вновь отдана Фильцу, как и основная мелодическая линия второго предложения. Последнее повторено два раза, и герои поют его вместе, хотя и с разными словами⁵ (*Пример 5*).

⁵ Фильц: «Видите теперь, дело пошло на лад». Кникер: «Слава богу, теперь понял меня».

Filz

Knick. Nun sehn Sie, dass es be-sser geht, dass es be-sser geht,
lob, dass man mich nun ver - steht! Gott-lob, dass man mich nun, man mich nun ver- steht,

Пример 5. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д.,
№ 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 83–88

Эта сокращенная реприза⁶ замыкает первую часть дуэта и одновременно предваряет вторую, где происходит смена темпа и размера. Полное согласие, как это обычно бывает в таких случаях, выражено через пение параллельными терциями (Пример 6). Что же касается места в форме целого, вторая часть с ее тоническими органичными пунктами и активным кадансированием выполняет функцию коды — подобно тому, как это происходит в дуэтино из I акта моцартовского «Дон Жуана» (Пример 7), которое построено сходным образом⁷.

Allegretto

Filz

Knicker Der Trich-ter ist doch Glo - des werth, er macht, dass man sich lei - ter hört, und

Пример 6. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д.,
№ 17, Дуэт Кникера и Фильца, раздел *Allegretto*, тт. 1–4

⁶ Этот раздел можно рассматривать и как возвращение рефрена. В этом случае форма первой части (*Moderato*) приобретает черты семичастного рондо.

⁷ Два раздела с темповым контрастом и противопоставлением размеров (*Andante*, 2/4 и *Allegro*, 6/8).

Allegro

Due.

An-diam, an-diam, mio be-ne, - a ri - sto-rar le pe-ne - d'un

Пример 7. В. А. Моцарт. «Дон Жуан», I д.,
дуэттино Дон Жуана и Церлины, раздел *Allegro*, тт. 1–4

Еще одна устойчивая структура, которую использует в дуэтах Диттерсдорф — *da capo*. Таковы, например, Дуэт Краутмана и Штёсселя из II действия «Доктора и аптекаря» [1, S. 290] и Дуэт Орфея и Клэрхен из II акта зингшпиля «Любовь в сумасшедшем доме». В первом случае участники ансамбля — ссорящиеся соперники («титulyные» персонажи оперы — доктор и аптекарь), во втором — счастливые влюбленные. И это, несмотря на внешнее сходство структуры, обеспечивает заметные отличия во внутренней логике.

Прежде всего Дуэт Краутмана и Штёсселя выглядит компактнее, хотя общее количество тактов сопоставимо. Кроме того, в нем отсутствуют смены темпа, размера и знаков на гранях формы, которые есть в Дуэте Орфея и Клэрхен (Схемы 1, 2).

Схема 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь», II д.,
№ 21, Дуэт Краутмана и Штёсселя

I	II	[da capo]
<i>Vivace</i>	—	—
$\frac{4}{4}$	—	—
<i>e-moll – h-moll → e-moll</i>	→	<i>e-moll – h-moll → e-mol</i>
59 тт.	47 тт.	59 тт.

Схема 2. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», II д., № 17, Дуэт Орфея и Клэрхен

Оркестровое вступление	I	II	[da capo]
	<i>Allegretto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto</i>
	6/8	2/4	6/8
	<i>G-dur – D-dur – G-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>G-dur – D-dur – G-dur</i>
8 тт.	67 тт.	54 тт.	67 тт.

Строение начальных разделов на первый взгляд кажется очень похожим. Сольные высказывания двух персонажей в обоих случаях укладываются в дважды повторенный восьмитактовый период, модулирующий в V ступень. За ними следует обмен одинаковыми четырехтактовыми репликами на доминанте к основной тональности в духе типичной середины простой формы, а затем тональная (но не тематическая) реприза. Именно здесь становится очевидна разница между двумя ансамблями. В дуэте из зингшпиля «Любовь в сумасшедшем доме» сохраняется принцип поочередного высказывания героев, причем Клэрхен, как и в первых двух случаях, в точности повторяет реплику Орфея. После этого следует развернутая кода (больше трети от всей первой части) с пением параллельными терциями, которое нарушается только приемом, явно заимствованным из итальянской оперы, — широким восходящим скачком верхнего голоса с последующим «зависанием» на высокой ноте в течение нескольких тактов⁸ (Пример 8).

Тональная реприза в первой части Дуэта Краутмана и Штёсселя решена совершенно по-другому — как динамическая: совместное пение начинается сразу, но не в терцию, а в виде канонической секвенции, с отклонениями в побочные тональности, короткое дополнение построено на напряженных гармониях (Пример 9).

⁸ Фактически *dal segno*.

Clärchen

Orpheus Da - rum kommt es blos drauf an, wie dem Weib ge-horcht der
Da - rum kommt es blos drauf an, wie das Weib re - giert den

Mann, wie dem Weib ge-horcht der Mann
Mann, wie das Weib re - giert den Mann, da - rum kommt es blos drauf an,

Пример 8. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», II д.,
№ 17, Дуэт Орфея и Клэрхен, тт. 50–58

Krautman

Doch Sie be-kom-men schon noch ih - ren Lohn, doch Sie be-kom-men schon noch

Stössel Je - doch in Ih - rem Sohn räch' ich mich schon, je - doch in Ih - rem

ih - ren Lohn, doch Sie be-kom-men schon noch ih - ren Lohn,
Sohn räch' ich mich schon, je - doch in Ih - rem Sohn räch' ich mich schon,

f *p*

Пример 9. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь», II д.,
№ 21, Дуэт Краутмана и Штёсселя, тт. 43–48

Такого же рода различия наблюдаются и в средних частях: в Дуэте Краутмана и Штёсселя гораздо больше неустойчивости, в заключительном разделе — снова каноническая секвенция, а сам он незамкнут и завершается на доминантовой гармонии. Все описанные различия очевидным образом связаны с содержанием. Стремясь передать напряженную перепалку доктора и аптекаря, Диттерсдорф создает динамичную композицию с преобладанием развивающихся разделов, а в ансамбле влюбленных, где господствует незамутненная радость, форма более статична.

В зингшпилях Диттерсдорфа есть дуэты с более сложными, многочастными структурами, которые можно определить как сквозные. Однако и в такого рода номерах сохраняется общий принцип чередования сольных высказываний, диалога и совместного пения.

Один из ярких примеров — Дуэт Трюбе и Баста в I действии оперы «Любовь в сумасшедшем доме». Смена разделов подчеркнута контрастом размера, темпа и тональностей (Схема 3).

Схема 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», I д., № 5, Дуэт Трюбе и Баста

<i>Allegretto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro molto</i>	–
$\frac{6}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{4}$
F-dur – d-moll	B-dur – F-dur	F-dur	d-moll – F-dur
49 т.	94 т.	46 т.	31 т.

Характерная для оперы *buffa* последовательность сольных высказываний, диалогов и совместного пения повторяется в дуэте несколько раз, что обусловлено сценической ситуацией. Общая сюжетная канва в определенном смысле сходна с тем, что мы видели в «Скряге Иеронимусе»: Трюбе собирается выдать за Баста свою дочь Констанцу. Однако центральный мотив в содержании дуэта — деньги и богатство. Баст должен получить состояние после предполагаемой смерти брата, но считает своим долгом изображать печаль. Трюбе же беззастенчиво алчен, жизнерадостен и доказывает ему, что хорошее наследство превышает всего, даже скорби по близким. Доказывать приходится в несколько приемов: вроде бы уже убежденный Баст вновь и вновь возвращается к своей «печали». В результате складывается весьма своеобразная композиция.

Первый раздел (*Allegretto*, $\frac{6}{8}$) — завязка действия, своего рода экспозиция, где впервые показаны две основные образные сферы, связанные с настроением участников ансамбля. В его основе — классическая дуэтная схема, однако заключительная часть, вопреки традициям, изложена не в основной тональности (*F-dur*), а в параллельной (*d-moll*). Во втором разделе (*Andante*, $\frac{2}{4}$) эта же схема с некоторыми изменениями повторяется дважды (первый раз в *B-dur*, второй — в *F-dur*). Главное отличие состоит в том, что продолжительные сольные высказывания теперь есть только в партии Трюбе. Баст реагирует на них более или менее короткими репликами, сначала повторяя свои причитания, а затем, отвлеченный перспективой большого наследства и обещанием получить в жены Констанцу, окончательно забывает о печальной участи брата и наконец сливается со своим будущим тестем в ничем не омраченном экстазе совместного пения параллельными терциями. Эта же незамутненная радость составляет текстовое и музыкальное содержание всего третьего раздела (*Allegro molto*, $\frac{3}{8}$), который должен был бы считаться кодой, если бы не при-мыкающий к нему четвертый, отделенный сменой размера ($\frac{2}{4}$) и тональности (*d-moll*). Возвращение *d-moll* также обусловлено содержанием: Баст вдруг опять вспоминает о том, что его богатство зависит от смерти брата. Здесь вновь в миниатюре повторяется схема первых двух разделов, с той лишь разницей, что реплики Баста теперь звучат первыми, а Трюбе лишь вторит ему.

В этом дуэте Диттерсдорф показывает себя настоящим мастером музыкальной характеристики. Нарочитое противопоставление партий Трюбе и Баста, обусловленное содержанием поэтического текста, на поверку оказывается не столь однозначным. Это очевидно уже в начальном разделе, где за сентенцией первого⁹, решенной как однотональный восьмитактовый период, следует шестнадцатитактовое высказывание второго¹⁰ в параллельном миноре. Противопоставление касается не только тональности и лада, но и других параметров музыкального языка: мелодии, ритма, фактуры. Скорбь выражена в никнущих интонациях, прерывающих мелодическую линию паузах, напоминающих о риторической фигуре *suspiratio*, хроматическом басы в духе *passus duriusculus* на словах о «стеснении» в груди. Контраст подкреплен и незамкнутостью сольной реплики Баста, завершающейся на доминанте к *d-moll*.

⁹ «Если я могу унаследовать деньги и имущество, я позволю своей жене и родителям умереть: деньги компенсируют мне потерю».

¹⁰ «Разве потеря брата не должна тронуть мое сердце? Как стеснена моя грудь!».

По сюжету, однако, это скорбь мнимая, и, очевидно, поэтому соло Баста фактически повторяет реплику Трюбе не только синтаксически (та же периодическая структура в рамках 16 тактов), но отчасти в мелодическом контуре фраз и даже в отдельных интонациях (Примеры 10, 11).

Allegretto

Trübe

Bast

Wenn ich Geld und Gut kann er-ben,
lass ich Weib und El-tern ster-ben: Geld er-setzt mir den Ver-lust, Geld er-setzt mir den Ver-lust.

Пример 10. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», I д.,
№ 5, Дуэт Трюбе и Баста, тт. 1–12

The image displays a musical score for a piece titled "Bast". It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in German. In the first system, a red line with arrows above the vocal staff indicates a melodic contour. In the second and third systems, a red oval highlights a specific rhythmic pattern in the vocal line.

Bast

Ei - nen Bru - der zu ver - lie - ren soll - te
das mein Herz nicht rüh - ren? Wie be - klemmt ist mei - ne
Brust! wie be - klemmt ist mei - ne Brust!

Пример 11. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», I д.,
№ 5, Дуэт Трюбе и Баста, тт. 13–28

В дальнейшем Баст все в большей и большей степени перенимает интонации Трюбе, и в конце последнего раздела даже очередное упоминание о смерти брата («мой брат должен умереть! могу ли я быть веселым?» — „*mein Bruder sterben! kann ich da wohl fröhlich sein?*“), которое до этого звучало только в миноре, обретает наконец мажорную версию, соответствующую истинным чувствам героя.

Заключение

Рассмотренные дуэты — лишь небольшая часть номеров такого рода в зингшпилях Диттерсдорфа. Однако даже на их примере можно сделать несколько важных выводов.

Очевидно, что, создавая ансамбли, композитор во многом следует традициям *buffa*. Это касается уже самого их соотношения с ариями в отдельных операх, а также количества дуэтов: преобладание именно этого типа ансамбля, по-видимому, определяется опорой на итальянскую комическую оперу. Влияние последней отчетливо проявляется в особенностях формообразования. Дуэты нередко имеют двух- или трехчастную структуру, а иногда построены более свободно и состоят из нескольких разделов. Вместе с тем внутренняя логика таких разделов достаточно однотипна: чередование сольных высказываний и/или диалога с совместным пением во всех рассмотренных примерах соблюдается неукоснительно.

Даже сквозные по форме дуэты отличаются стройностью и четкостью организации. В качестве способов объединения композиции Диттерсдорф использует тематические повторы, интонационные и тональные связи. Иногда за персонажем или ситуацией закрепляется определенная интонация или мотив, которые повторяются в новых разделах ансамблевого номера. В других случаях герои заимствуют друг у друга отдельные фразы. Тем самым образуется не просто последовательность реплик, но складывается сложное взаимодействие характеров: персонажи то настойчиво повторяют собственные интонации, то перенимают чужие, поддразнивают, утешают, комментируют ситуацию и т. д.

Итак, средства, применяемые в ансамблях, нельзя назвать изобретением Диттерсдорфа — в том или ином виде их можно найти в современной ему итальянской комической опере. Однако столь мастерское использование буффонного арсенала в зингшпиле было новым для того времени. Только в «Похищении из сераля», на которое композитор, возможно, также ориенти-

ровался, слияние итальянского и немецкого выглядит столь же органично. Но если Моцарт создал «нечто единственное в своем роде и едва ли доступное тиражированию» [21, с. 348], то Диттерсдорф предложил доступную воспроизведению «модель», на которую могли опереться в зингшпилях другие его современники и последователи.

Список литературы

1. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist // Studien zur Musikwissenschaft. 1914. H. 2. S. 212–349.
2. Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799: Mozarts Rivale in der Oper / hg. von H. Unverricht, W. Bein. Würzburg: Bergstadtverl. Korn, 1989.
3. *Tsai S.* The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf. PhD diss. University of Kansas, 1990.
4. *Kantner L. M.* Dittersdorfs italienische Opern // Carl Ditters von Dittersdorf: Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Katholischen Universität Eichstätt, hg. von H. Unverricht. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 111–121.
5. *Woodfield I.* Operatic Satire: Dittersdorf's Figaro // Woodfield I. Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna. New York: Oxford University Press, 2018. P. 103–151. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190692636.003.0003>
6. *Krejčová K., Spáčilová J.* Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů // Musicologica Brunensia. 2023. Vol. 58, Issue 1. P. 47–71. <https://doi.org/10.5817/MB2023-1-4>
7. *Joubert E.* Genre and form in German opera // The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera / ed. by A.R. DelDonna, P. Polzonetti. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.011>
8. *Бубеева С. Б.* Финал в зингшпиле «Доктор и аптекар» Диттерсдорфа и традиции оперы *buffa* // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 60–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>
9. *Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пулипенко Н. В.* Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>

10. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 63–75.

<https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.063-075>

11. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 1 (28). С. 27–43.

12. Сусидко И. П. Малые оперные жанры в Вене до и после «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка: адаптация и полемика // Современные проблемы музыкознания. 2024. № 1. С. 50–71. (На рус. и англ. яз.)

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

13. Marston N. “All Together, Now”? Ensembles and Choruses in “The Magic Flute” // The Cambridge Companion to “The Magic Flute”, ed. by J. Waldoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 119–131.

<https://doi.org/10.1017/9781108551328.008>

14. Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2001.

15. Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen — Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 / hg. von Marcus Chr. Lippe. Kassel: Bosse, 2007. S. 45–68.

16. Пулипенко Н. В. Венский зингшпиль конца XVIII – начала XIX века: происхождение и разновидности // Музыка и время. 2017. № 11. С. 3–8.

17. Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart’s Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.

18. Пулипенко Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02: в 2 т. М., 2018.

19. Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper): Doctor’s degree dissertation. Wien, 1938.

20. Rabin R. J. Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783–1791. PhD diss. Cornell University, 1996.

21. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2015.

References

1. Riedinger, L. (1914). Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. *Studien zur Musikwissenschaft*, (2), 212–349.
2. Unverricht, H., & Bein, W. (1989). *Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799: Mozarts Rivale in der Oper*. Bergstadtverl. Korn.
3. Tsai, S. (1990). *The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Kansas.
4. Kantner, L. M. (1997). Dittersdorfs italienische Opern. In H. Unverricht (Ed.), *Carl Ditters von Dittersdorf: Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Katholischen Universität Eichstätt* (pp. 111–121). Hans Schneider.
5. Woodfield, I. (2018). Operatic Satire: Dittersdorf's Figaro. In Woodfield, I. *Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna* (pp. 103–151). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190692636.003.0003>
6. Krejčová, K., & Spáčilová, J. (2023). Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů. *Musicologica Brunensia*, 58(1), 47–71. <https://doi.org/10.5817/MB2023-1-4>
7. Joubert, E. (2009). Genre and Form in German Opera. In A. R. DelDonna & P. Polzonetti (Eds.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (pp. 184–201). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.011>
8. Bubeeva, S. B. (2021). The Final of the Singspiel Doktor and Apotheker by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa. *Contemporary Musicology*, (2), 60–90. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>
9. Susidko, I. P., Lutsker, P. V., & Pilipenko, N. V. (2023). Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 142–164. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>
10. Lutsker P. V., & Susidko I. P. (2021). Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 63–75. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.063-075>
11. Nagina, D. A. (2019). Sonata Form in Vocal Music: Occasionality or Regularity? *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*, (1), 27–43. (In Russ.).

12. Susidko, I. P. (2024). Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after Christoph Willibald Gluck's Orfeo ed Euridice: Adaptation and Polemics. *Contemporary Musicology*, 8(1), 50–71. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>
13. Marston, N. (2023). “All Together, Now”? Ensembles and Chorus in The Magic Flute. In J. Waldoff (Ed.), *The Cambridge Companion to The Magic Flute* (pp. 119–131). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108551328.008>
14. Warrack, J. (2001). *German Opera: From the Beginnings to Wagner*. Cambridge University Press.
15. Henze-Döhring, S. (2007). Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800. In M. Chr. Lippe (Ed.), *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800* (pp. 45–68). Bosse.
16. Pilipenko, N. V. (2017). Viennese Singspiel in the Late 18th – Early 19th Century: Origin and Diversity. *Music and Time*, (11), 3–8. (In Russ.).
17. Hunter, M. (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Princeton University Press.
18. Pilipenko, N. V. (2018). *Franz Schubert i venskij muzykal'nyj teatr [Franz Schubert and the Viennese Musical Theatre]* [Unpublished Dr. Sci. dissertation] (2 Vols). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
19. Schlesinger, A. (1938). *Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper)* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Wien.
20. Rabin, R. J. (1996). *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783–1791* [Unpublished doctoral dissertation]. Cornell University.
21. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015) *Mozart i ego vremya [Mozart and His Time]*. Classica 21. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Бубеева С. Б. — заведующая предметно-цикловой комиссии «Теория музыки», аспирант, кафедра аналитического музыкознания.

Information about the author:

Svetlana S. Bubeeva — Head of the Subject-Cycle Commission “Music Theory”, Postgraduate Student, Analytical Musicology Department.

Статья поступила в редакцию 20.12.2024;
одобрена после рецензирования 12.02.2025;
принята к публикации 25.02.2025.

The article was submitted 20.12.2024;
approved after reviewing 12.02.2025;
accepted for publication 25.02.2025.
