

Научная статья

УДК 782.6

DOI: [10.56620/2587-9731-2021-2-060-090](https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090)**Финал в зингшпиле «Доктор и Аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa**

Светлана Баяровна Бубеева

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

**Аннотация.** Зингшпиль Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь» выделяется среди опер XVIII века, будучи одним из самых успешных и популярных музыкально-сценических произведений своего времени. Причину этого успеха многие исследователи видят в одном из нововведений композитора — цепных финалах. В период проведения театральной реформы Иосифа II немецкая опера еще не имела собственных моделей для создания финальных сцен, завершающих действия. Диттерсдорф же одним из первых обратился к итальянским образцам, создав совершенно новый для зингшпиля прецедент.

Согласно канонам оперы buffa финал относится к одним из ключевых сцен оперы, демонстрирующих сложные драматургические ситуации и оригинальные музыкальные решения. Финал I действия «Доктора и аптекаря» мы рассмотрели в сравнении с центральными финалами оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и итальянской оперой Диттерсдорфа «Исправившийся Демокрит».

Подробно разобрав драматургическую линию, структуру финальных сцен и отдельные средства выразительности, мы убедились в том, что традиции итальянской комической оперы воплощаются здесь на разных уровнях, начиная с сюжета и действующих лиц и заканчивая конкретными музыкальными средствами. Вместе с тем все это удивительно органично вписано в жанр зингшпиля. Новый способ организации финала, представленный в опере Диттерсдорфа, стал той основой, на которую смогли опереться следующие поколения австрийских и немецких композиторов.

**Ключевые слова:** К. Диттерс фон Диттерсдорф, Вольфганг Амадей Моцарт, зингшпиль «Доктор и аптекарь», финал, опера buffa

**Для цитирования:** Бубеева С.Б. Финал в зингшпиле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 60–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>

*Competitions of Scientific Works*

Original article

**The Final of the Singspiel *Doktor And Apotheker* By Dittersdorf And The Tradition Of The Opera Buffa**

Svetlana B. Bubeeva

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

**Abstract.** *Doktor and Apotheker*, a singspiel by Dittersdorf, is one of the most successful and popular operas of the 18<sup>th</sup> century. Many researchers claim that the reason for its popularity is the “chain finale” that was first introduced by the composer. During the theatre reformation under the reign of Joseph II, German opera did not have its own models of final scenes to complete the acts. Dittersdorf was one of the pioneer composers who first applied Italian models to a singspiel.

The finale is one of the central scenes in opera buffa demonstrating sophisticated dramatic situations and original music solutions. The article compares the final of the first act of *Doktor and Apotheker* and central finals of Mozart’s *Le Nozze di Figaro* as well as Dittersdorf’s Italian opera *Democrito Corretto*.

The detailed analysis of the dramatic line, the structure of final scenes and means of expression shows that the opera embraces Italian traditions on different levels: from plots and characters to specific musical means. All of them make an organic contribution to the traditions of singspiel. Dittersdorf’s new approach to the opera finale laid the foundation for future generations of Austrian and German composers.

**Keywords:** K. Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart, singspiel *Doktor and Apotheker*, final, opera buffa

**For citation:** Bubeeva S.B. The Final of the Singspiel *Doktor and Apotheker* by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, No. 2, pp. 60–90. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>

В таком финале театральная практика предписывает всем певцам появиться на сцене, даже если их триста, по одному, по двое, по трое, по шесть, по десять или по шестьдесят, чтобы петь соло, дуэты, трио, секстеты или шестидесеты; и если сюжет такого не позволяет, поэт [все равно] должен найти возможность сделать это, вопреки здравому смыслу, рассудку и всем Аристотелям...» [11, 98]; [24, 195].

Лоренцо Да Понте

Музыкально-театральная жизнь Вены конца 1770-х – 1780-х годов, как известно, проходила под знаком создания национальной формы оперного спектакля. В этот процесс, инициированный самим императором, включились многие выдающиеся композиторы того времени. В течение десятилетия на венских сценах появилось немало сочинений в новом жанре<sup>1</sup>, в том числе «Доктор и аптекарь» Карла Диттерса фон Диттерсдорфа (*Doktor und Apotheker*, 1786)<sup>2</sup> — опера, имевшая у венской публики невероятный успех.

<sup>1</sup> Самое известное из них – безусловно, «Похищение из Сералея» Моцарта. Можно назвать также такие зингшпили, как «Рудокопы» И. Умлауфа (*Die Bergknappen*, 1778), «Дети природы» Ф. Аспельмайра (*Die Kinder der Natur*, 1778), «Трубочист» А. Сальери (*Der Rauchfangkehrer*, 1781).

<sup>2</sup> Изначально «Аптекарь и доктор». Действие зингшпиля разворачивается в провинциальном городке. Аптекарь по имени Штёссель и его жена Клаудия собираются выдать замуж свою дочь Леонору за одноглазого и одноногого капитана Штурмвальда. Но девушка влюблена в Готхольда, сына заклятого врага Штёсселя, доктора Краутмана. Зихель, приятель Готхольда и возлюбленный Розалии (двоюродной сестры Леоноры), обманом отправляет Штёсселя на вызов к пациенту Краутмана. Свидание с молодыми дамами прерывает Клаудия, юноши прячутся в лаборатории. Ситуация еще более осложняется возвращением Штёсселя со Штурмвальдом. Во втором действии Зихель переодевается Штурмвальдом, а Готхольд – нотариусом. Во время брачной церемонии молодых людей разоблачают, но парам удается сбежать. Однако их обнаруживают и Готхольда арестовывают. В то же время Краутман обвиняет Штёсселя в отравлении пациента. Чтобы избежать скандала, доктор и аптекарь решают примириться и дают согласие на брак [9, 1192].

Одна из главных проблем, с которой вполне ожидаемо столкнулись композиторы в своей работе, состояла в отсутствии развитой зингшпильной традиции<sup>3</sup>, своего рода официального образца, служившего бы им творческим ориентиром. В частности, немецкая опера не имела еще собственных моделей для создания финальных сцен, завершающих действия. Поэтому закономерно, что источником таких моделей могли стать итальянская и французская традиции.

Казалось бы, наиболее очевидное решение – использовать в качестве образца итальянскую оперу, поскольку многие венские композиторы, участвовавшие в «Национальном зингшпиле», имели богатый опыт в области именно этой традиции. Однако на практике они обычно предпочитали ориентироваться на французский театр: даже Моцарт в «Похищении из сераля» использует водевильный тип финала [15, 193]. И только Диттерсдорф в своем «Докторе и аптекаре» обратился к итальянской модели, создав совершенно новый для зингшпиля прецедент<sup>4</sup> (см.: [15, 193]; [13, 153–154]).

Эта модель сложилась в опере *buffa*<sup>5</sup> и к 1780-м достигла своего расцвета. Лоренцо Да Понте писал о необычайной важности финала в

---

Штурмвальда. Но девушка влюблена в Готхольда, сына заклятого врага Штёсселя, доктора Краутмана. Зихель, приятель Готхольда и возлюбленный Розалии (двоюродной сестры Леоноры), обманом отправляет Штёсселя на вызов к пациенту Краутмана. Свидание с молодыми дамами прерывает Клаудия, юноши прячутся в лаборатории. Ситуация еще более осложняется возвращением Штёсселя со Штурмвальдом. Во втором действии Зихель переодевается Штурмвальдом, а Готхольд – нотариусом. Во время брачной церемонии молодых людей разоблачают, но парам удается сбежать. Однако их обнаруживают и Готхольда арестовывают. В то же время Краутман обвиняет Штёсселя в отравлении пациента. Чтобы избежать скандала, доктор и аптекарь решают примириться и дают согласие на брак [9, 1192].

<sup>3</sup> Северонемецкий зингшпиль, имевший к концу 1770-х уже достаточно продолжительную историю, таким образом служить не мог, поскольку, по выражению П. Брэнскома, имел «в Австрии малый успех и влияние» [10].

<sup>4</sup> Жубер указывает, что Сальери в своем «Трубочисте» также следовал итальянским образцам, однако использовал более простую и к тому времени уже устаревшую модель «в манере Пиччинни» [15, 193].

<sup>5</sup> «Изобретателем» буффонного финала принято считать Никола Логрошино. Современники приписывали ему создание ансамблевой композиции с постепенным

драматургии всего сочинения: «...Финал должен быть тесно связан с остальной частью произведения, при этом являясь самостоятельной комедией или небольшой драмой, требующей новых хитросплетений и особого интереса» ([18, 114]); [28, 35]; [11, 97]).

Показательно, что сходным образом высказывался и либреттист «Доктора и аптекаря», Готлиб Штефани-младший – только в отношении зингшпиля: «...Каждый акт [должен] заканчиваться наполненным действием финалом, в котором появляются главные действующие лица» [27, 11]. Однако даже в 1792 году, когда были написаны эти строки (т.е. через шесть лет после премьеры «Доктора и аптекаря»), подобные финалы в немецкоязычной опере все еще не были обычным явлением.

Диттерсдорф был хорошо знаком с композиционными принципами *buffa*: к 1780-м годам он уже был автором целого ряда опер в этом жанре<sup>6</sup>. Он также имел возможность видеть на сцене сочинения своих коллег – не только итальянцев, но и австрийцев. Известно, что многие из них уделяли финалам особое внимание. Например, Флориан Леопольд Гассман, один из ведущих венских композиторов 1760-х – начала 1770-х, включал в свои оперы многочастные ансамблевые финалы со сменой темпа, тональности и размера, выстраивая их по принципу музыкального и драматического крещендо [12]. Со слов Сальери известно, что, прежде чем приступить к сочинению такого финала, Гассман обязательно намечал его тональный и метроритмический план [5, 106]. Сходным образом Сальери описывал и собственную работу над финалом первого акта одной из опер: прочитав текст, он потратил три часа

---

увеличением количества участников, музыкальная структура которой выстраивалась согласно развитию сюжетной линии [23, 1308]. И хотя некоторые заслуги итальянского композитора впоследствии оспаривались исследователями, его вклад в развитие буффонного финала не подвергается сомнению [3, 491].

<sup>6</sup> «Обманутый жених» (*Lo sposo burlato*, 1773–1775), «Верная крестьянка» (*La contadina Fedele*, 1776), «Мода, или Домашний переполох» (*La moda, o sia Gli scompigli domestici*, 1776), «Арцифанфано, король безумцев» (*L'Arcifanfano, re de' matti*, 1777).

на составление плана размеров и тональностей, при этом «не написав ни одной ноты» [22, 125–127]. Можно предположить, что Диттерсдорф придерживался тех же правил сочинения, вчитываясь в содержание и в соответствии с ним разделяя финал на секции, каждой из которых соответствуют свои средства выразительности.

В «Докторе и аптекаре» с точки зрения использования буффонных принципов особенно показателен финал I акта<sup>7</sup>. Его протяженность – 935 тактов<sup>8</sup> – вполне сравнима с соответствующими финалами итальянских комических опер того времени. Так, в моцартовской «Свадьбе Фигаро» (1786) это 908 тактов (финал II действия), а в «Исправившемся Демокрите» Диттерсдорфа (*Democrito corretto*, 1787<sup>9</sup>) – 895.

---

<sup>7</sup> Действие в финале развивается следующим образом. Юноши проникают в дом Штёсселя и уговаривают девушек тайно обвенчаться. Они передают им документ о бракосочетании, однако встречу прерывает вмешательство Клаудии, матери Леоноры. Молодые люди успевают спрятаться в лаборатории Штёсселя. Клаудия пытается выяснить, почему девушки до сих пор не спят. После долгих объяснений Розалия отводит подозрения тетушки, однако Клаудия обнаруживает у Леоноры брачный документ и догадывается о спрятавшемся Готхольде. В этот момент возвращаются Штёссель и Штурмвальд и объявляют, что в дом проникли воры. Поиски ведутся везде, кроме лаборатории, так как Штёссель уверен, что его святыня заперта. Никого не обнаружив, он отправляет всех домочадцев спать, включая Штурмвальда. Когда все засыпают, Готхольд и Зихель выходят, забирают одежду и деревянную ногу отставного капитана, а его самого перетаскивают в лабораторию и, заперев ее на ключ, тихо исчезают.

<sup>8</sup> Если учитывать знаки репризы в разделе 10, то 950. Жубер приводит иную цифру – 928 [15, 194]. Однако подсчет в трех источниках – рукописном и печатном клавирах 1786 и 1890 гг. и рукописной партитуре 1790-х – показал одинаковый результат, 935 тактов [33]; [31].

<sup>9</sup> В отличие от «Доктора и аптекаря» эта опера при первой постановке не завоевала признания. Впоследствии композитор переработал ее в немецкоязычный вариант, который имел повсеместный успех [8, 1120]. Действие оперы разворачивается при дворе принца Лисандро в Афинах. Во время охоты Лисандро встречает дочь пастуха Силену, влюбляется в нее и намеревается сделать своей королевой. Принцесса Эгерия, желающая также занять трон, организовывает заговор и пытается захватить власть. Но переворот не удается, Лисандро женится на Силене, которая оказывается более знатной, чем ее соперница, счастливые герои прощают Эгерию. Как отмечает К. Кребс, философ Демокрит относится к второстепенным персонажам. На первый взгляд он является лишь пассивным свидетелем событий, постоянно комментируя решения героев и насмехаясь над слабостями людей. Однако, оказавшись в опасности, он понимает, что также испытывает страх. Демокрит решает больше не смеяться над окружающими, а лишь над собой [16, 46].

Каждый такой финал членится на разделы, количество которых может варьироваться (т.н. «цепной» финал)<sup>10</sup>.

Еще одна характерная черта состоит в том, что на сцене должны появляться все или почти все персонажи, а их количество – постепенно возрастать. При этом включение в действие нового героя должно быть сопряжено с неожиданным сюжетным поворотом и новым конфликтом, увеличивающим градус напряжения. Все это мы можем наблюдать в той же «Свадьбе Фигаро»<sup>11</sup> и в «Демокрите»<sup>12</sup>. Но подобный принцип выдержан и в «Докторе и аптекаре»: за исключением доктора Краутмана, в первом финале участвуют все основные персонажи. Действие насыщено неожиданными сюжетными поворотами, такими как появление Клаудии или внезапное возвращение Штёсселя и Штурмвальда. Последнее из названных событий делит финал на две части и дает действию новый импульс, поскольку помещено оно в момент, когда конфликт девушек и Клаудии уже почти разрешен (см. таблицу 1):

---

<sup>10</sup> Например, в финале II д. «Свадьбе Фигаро» 8 разделов, а в финале «Демокрита» – 5. В «Докторе и аптекаре» принято выделять 14 [15, 194].

<sup>11</sup> Количество персонажей на протяжении финала II д. постоянно увеличивается: от дуэта Графа и Графини в начале к заключительному септету.

<sup>12</sup> Открывает финал комическая сцена Страбоне (ученик Демокрита), к которому затем присоединяется Эрминио (друг Демокрита). Эрминио помогает выпившему другу собирать свои вещи, в то время как Страбоне восхваляет вино, вкусную еду и жизнь в довольстве. Совершенно иную ситуацию рисует следующий раздел – это встреча Силены, Эгерии и Исмены (служанки Эгерии). Случайно столкнувшись друг с другом, девушки испытывают не самые приятные эмоции. Эгерия и Исмена не скрывают своей неприязни к крестьянке. Силен же не подозревает о том, что у нее есть соперница, и не понимает недобрых взглядов Эгерии и Исмены. Эта сцена, как и последующие, содержит мало действия и передает главным образом эмоциональное состояние героев. В следующей сцене Демокрит высмеивает людскую глупость, здесь появляется и Лисандро, мысли которого обращены лишь к возлюбленной. В последних двух разделах финала Лисандро и Силен просят разрешения на брак. После долгих уговоров, волнений и обсуждений возлюбленные получают согласие.

Таблица 1. 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф.  
«Доктор и аптекар». Финал I действия

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Содержание	Встреча возлюбленных	Появление Клаудии - объяснение Розалии	Внутреннее состояние молодых людей	Спасение героев «Viktoria!»	Ответ Розалии-Леоноры	Состояние героев (мысли)	Ответ Розалии	Появление Штёсселя и Штурмвальда	Разговор о документе	Состояние героев	Спор	Все расходятся по комнатам	Штурмвальд засыпает	Готхольд и Зихель запирают Штурмвальда
Количество участников	Квартет: Розалия, Готхольд, Зихель, Леонора	Дуэт: Розалия - Клаудия	Квintет: Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, Клаудия.	Квартет: Готхольд, Зихель, Леонора, Розалия.	Трио: Клаудия, Розалия, Леонора	Квintет: Клаудия, Леонора, Розалия, Зихель, Готхольд	Дуэт: Клаудия-Розалия	Штёссель и Штурмвальд + Клаудия + Леонора и Розалия	Квintет: Клаудия, Розалия, Леонора, Штёссель, Штурмв.	Септет	Квintет: Клаудия, Розалия, Леонора, Штёссель, Штурмв.	Квintет	Соло Штурмвальд	Зихель и Готхольд
Тон.	Es	B	g	D	B	Es	f-C-F	d	B	D	g	B	g	Es
Размер	4/4	2/4	2/4	2/4	4/4	3/4	4/4	3/4	6/8	4/4	2/4	3/4	3/4	6/8
Темп	Agitato	Andante	Allegretto agitato	Presto	Andante	Moderato	Andante	Allegro assai	Allegretto	Moderato	Tempo giusto	Con moto		Moderato
Кол-во актов	1-91	92-140	141-187	188-233	234-321	322-391	392-448	449-511	512-575	576-622	623-658	659-726	727-814	815-935
Динам.	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p-f</i>	<i>p</i>	<i>fz, f</i>	<i>p</i>	<i>fz</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p-f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Тематизм	- A (тема начального раздела)	- B (интонация Розалии)	- C (тема «O weh!»)	- F	- D (орк. ритурнель) - A (в партии Леоноры) - B (в партии Клаудии) - E (тема Леоноры-Розалии)	- C'	- D - E	- G (мотив Штёсселя)	- G - H	- I	- J	- G - K	- L	- M

Таким образом, и финал в целом, и его разделы строятся по принципу драматургического крещендо, когда темп, количество участников и общая динамика развития нарастают к завершению акта. Однако если в «Свадьбе Фигаро»<sup>13</sup> и «Демокрите»<sup>14</sup> этот принцип выдерживается последовательно от начала до конца, то в «Докторе и аптекаре» Диттерсдорф следует по традиционному пути только до определенного момента. Действие, достигая апогея в третьей четверти формы, неожиданно замедляет ход и завершается на *pp* — герои желают друг другу спокойной ночи и укладываются спать. В результате финал

<sup>13</sup> В «Свадьбе Фигаро» исследователи отмечают нарастание напряжения как в целом от начала к концу финала, так и в его отдельных частях. Как отмечает Аберт, каждый раздел содержит свой драматургический узел, в разрешении которого участвует определенная группа героев. Появление же нового персонажа образует новый конфликт, который опровергает разрешение, достигнутое в предыдущей сцене, и дает новый импульс к развитию [1, 300]. См. таблицу 2.

<sup>14</sup> Если в первой сцене финала «Демокрита» перед зрителем выступает лишь Страбоне, то в заключительном разделе появляются все персонажи. Первые три сцены (15–17) представляют зрителю три отдельные группы героев, у каждой из которой своя проблема или конфликт. Две заключительные сцены (18–19) — наиболее напряженные, поскольку в них герои собираются вместе и происходит их столкновение друг с другом (см. таблицу 3).

приобретает необычную «дугообразную» (*arc shape*) структуру [15, 199]. Такая композиция обусловлена особенностями сюжета и необходимостью связать повествование I и II актов: в последней сцене Готхольд и Зихель похищают одежду и деревянную ногу Штурмвальда, что позволяет им во II действии разыграть сцену с подложным контрактом [15, 199–200].

Таблица 2. В.А. Моцарт.  
«Свадьба Фигаро». Финал II действия

Разделы	1	2	3	4	5	6	7	8
Содержание	Граф в гневе подозревает в неверности супругу	Появление Сюзанны	Граф просит прощения	Появление Фигаро	Объяснение Фигаро	Появление Антонио	Объяснение Фигаро	Появление Марцелины, Базилио, Бартоло
Участники	Дуэт: Граф, Графиня	Терцет: Сюзанна, Граф, Графиня		Квартет: Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня		Квинтет: Антонио, Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня		Септет: Марцелина, Базилио, Бартоло, Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня
Тональность	Es	B	B	G	C	F	B	Es
Темп	Allegro di molto	Allegro con moto	Allegro	Allegro con spirito	Andante	Allegro molto	Andante	Allegro assai
Размер	4/4	3/8	4/4	3/8	2/4	4/4	6/8	4/4
Количество тактов	1-127 тт.	128-168 тт.	169-316 тт.	317-385 тт.	386-454 тт.	455-585 тт.	586-677 тт.	678-908 тт.
Тематизм	- А (мотив Графини) - В (мотив Графа)		- С (секундовый мотив Сюзанны) - D (мотив в оркестре)	- E (мотив Фигаро)	- C - D	- D	- E (в партии Сюзанны) - F (восх триольный мотив) - B	- F - A

Таблица 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф.  
«Исправившийся Демокрит». Финал I действия

	15 сцена			16 сцена				17 сцена			18 сцена				19 сцена					
Участники	Страбоне			Страбоне и Эрминьо				Силене, Эгерия, Исмене			Демокрит	Лисандро	Тауметте, Лисандро, Демокрит	Эрминьо, Силене, Эгерия, Исмене, Демокрит, Лисандро, Тауметте				Страбоне и прежние		
Сюжет	Восхваляет вино			Диалог между выпившим Страбоне и Эрминьо, Эрминьо помогает Страбоне идти				Силене — о любви Эгерия — о злости			Демокрит — о глупости жизни и дураках Лисандро — о любви			Спор между Эрминьо, Силене				Мнимое разрешение конфликта		
Тон.	C	G	C	F	C	A	D	G	D	B	Es	Es	C	C	G	C	C	G	C	
Темп	Allegretto			Allegro molto	Tempo propria	Andantino	Andante	Larghetto	Agitato	Andante	Adagio	Allegretto	Andante troppo	Allegro	Allegro molto	Larghetto maestoso	Allegretto	Allegretto	Allegretto	
Размер	2/4			3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	4/4 alla breve	3/4	3/4	6/8	4/4	4/4	2/4	4/4	3/8	2/4	4/4 alla breve	
Кол. тактов	1-111 тт.			112-219 тт.				220-361 тт.			362-781 тт.				782-895 тт.					
Тематизм	- А (мотив в Страбоне)	- В (секундовый мотив)		- С (тема Силене)		- С (тема Силене)		- D (мотив Демокрита)	- E (тема Лисандро)	- D (мотив дублируются в партии Тауметте)	- F (нисх. движ-е по полутонам)	- G (Трехзвучный мотив)	- G, - А, - F, - Н (мотив в м3)	- D, - E, - В	- H - D	- С (в партии Эрминьо)				



Важное драматургическое средство в создании буффонных финалов – контраст. От раздела к разделу варьируется количество участников и типы ансамблей. В зависимости от ситуации звучат ансамбли согласия и разногласия, состояния и действия, ансамбли с малым (дуэты, терцеты) и большим (квинтеты, септеты) количеством персонажей. Контраст между разделами подчеркивается и музыкальными средствами – изменениями в темпе, размере, динамике и тональности [23, 290].

Наряду со средствами членения композиторы обычно используют также приемы, объединяющие финал в единое целое. Прежде всего это повторы и симметрия, реализующиеся на разных уровнях. В этом отношении показателен пример «Свадьбы Фигаро»: в финале II акта несколько раз обыгрываются две ситуации – это неожиданные появления персонажа и сцена объяснения героя. С музыкальной точки зрения показательно, что обе сцены объяснения Фигаро имеют темповое обозначение *Andante*, хотя бóльшая часть финала выдержана в быстром темпе, что обусловлено динамикой сюжета (см. таблицу 4<sup>15</sup>).

Таблица 4. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». II действие. Финал, тт. 1–908

Номер раздела	1	2	3	4	5	6	7	8
Содержание	Граф в гневе подозревает в неверности супругу	Появление Сюзанны	Граф просит прощения	Появление Фигаро	Объяснение Фигаро	Появление Антонио	Объяснение Фигаро	Появление Марцелины, Базилио, Бартоло
Такты	1-127	128-168	169-316	317-385	386-454	455-585	586-677	678-908
Темп	<i>Allegro di molto</i>	<i>Allegro con moto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro con spirito</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro assai</i>

Первая половина финала «Доктора и аптекаря» также строится на чередовании двух ситуаций: выражение чувств героев (радость,

<sup>15</sup> Окрашивая разделы разными цветами, мы стремились обрисовать общее содержание сцен и подчеркнуть повторяемость ситуаций.



страх, волнение и т.д.) и объяснение Розалии и Леоноры с Клаудией. Симметричность наблюдается в их последовательности и даже в сценах объяснения девушек с Клаудией: ответ Розалии – ответ Розалии и Леоноры – ответ Розалии. Диттерсдорф подчеркивает ее музыкальными средствами, в первую очередь на уровне темпа: быстро – медленно – быстро, медленно – умеренно – медленно (см. таблицу 5):

Таблица 5. К. Диттерс фон Диттерсдорф.  
«Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 1–448

Номер раздела	1	2	3	4	5	6	7
Содержание	<b>Выражение:</b> радость встречи <b>Действие:</b> вопросы Клаудии (из другой комнаты)	<b>Действие:</b> объяснение Розалии – вопросы Клаудии (из другой комнаты)	<b>Действие:</b> Леонора сообщает о возвращении Штёсселя <b>Выражение:</b> переживания героев	<b>Действие:</b> Готхольд обнаруживает, что лаборатория открыта <b>Выражение:</b> радость спасения	<b>Действие:</b> появление Клаудии – объяснение Розалии и Леоноры	<b>Выражение:</b> переживания героев; <b>Действие:</b> Клаудия обнаруживает контракт	<b>Действие:</b> вопросы Клаудии – объяснение Розалии
Такты	1-91	92-140	141-187	188-233	234-321	322-391	392-448
Темп	<i>Agitato</i>	<b>Andante</b>	<i>Allegretto agitato</i>	Presto	<b>Andante</b>	<i>Moderato</i>	<b>Andante</b>
Количество участников	<b>Квартет:</b> Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, + Клаудия	<b>Дуэт:</b> Розалия, Клаудия	<b>Квинтет:</b> Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, Клаудия	<b>Квартет:</b> Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель	<b>Трио:</b> Клаудия, Розалия, Леонора	<b>Квинтет:</b> Клаудия, Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель	<b>Дуэт:</b> Клаудия, Розалия

Сама последовательность ситуаций и эпизодов здесь неслучайна. Дж. Платофф отмечает, что финалы итальянских комических опер 1780-х годов состоят из сцен двух типов – активного драматического действия и эмоционального состояния (в оригинале «expression» – «выражения»), когда персонажи реагируют на какое-либо событие или просто выражают свои эмоции. Такое строение исследователь называет визитной карточкой финалов *buffa* [19, 194]. То есть «цепные финалы», с его точки зрения, представляют собой цепочку циклов из действия и выражения. При этом цикл обычно начинается с действенной сцены-диалога и заканчивается выразительным tutti [ibid.].

Подобную цикличность можно наблюдать и в первом финале «Доктора и аптекаря». Однако она не всегда имеет однозначную

направленность «действие→выражение». Так, начало первой сцены посвящено радостным чувствам влюбленных, и только после этого появляется импульс к развитию действия – реплики Клаудии, которые перерастают в полноценный диалог в следующей сцене. Кроме того, в ряде случаев действие представлено одномоментным внешним событием в начале сцены (как в 3-м и 4-м разделах), и выражение состояния героев занимает фактически весь эпизод.

В целом же чередование циклов в первой части финала образует симметричную, но вместе с тем открытую и динамичную структуру. На протяжении первых трех разделов, в которых представлены два самостоятельных цикла, напряжение все время нарастает. Временная разрядка наступает в четвертом (центральном) эпизоде, когда Готхольд обнаруживает, что лаборатория Штёсселя открыта и в ней можно спрятаться. Последние три раздела – это новый виток напряжения, также состоящий из двух этапов. Его особенность в том, что второй цикл, импульсом к началу которого служит обнаруженный Клаудией брачный контракт, остается незавершенным<sup>16</sup>. В результате в этих разделах образуется триада «действие-выражение-действие», зеркально отражающая соотношение «выражение-действие-выражение» в первых трех сценах финала (см. таблицу 5).

В финале «Свадьбы Фигаро» Платофф выделяет также разделы, которые он называет *shock tutti* (например, момент выхода Сюзанны и удивление графа и графини во втором разделе, *Allegro molto*, 3/8) [21, 394]. Это понятие используется для обозначения особого ансамблевого эпизода. Его отличие от обычного *tutti* заключается в том, что в нем не только выражена эмоциональная реакция героев, но движение предшествующей активной части приостанавливается, раздел

---

<sup>16</sup> То есть содержит только сцены действия. Далее следует резкий перелом, который только увеличивает напряжение – появление Штёсселя и Штурмвальда (раздел 8, т. 449).

обособливается, а само *shock tutti* помещается в высокой драматической точке, тем самым увеличивая напряжение [19, 219].

Сцена подобного типа есть и в «Докторе и аптекаре» – раздел 10, септет, раскрывающий внутреннее состояние героев. Это самый напряженный момент в развитии действия, наступающий после безуспешных поисков якобы пробравшихся в дом воров и обсуждения брачного контракта. У каждого из семи персонажей «сердце бьется как молот»<sup>17</sup>, но по разным причинам. Влюбленные пары радуются тому, как развиваются события; Штёссель боится, что кто-то может проникнуть в его святая святых; Клаудия и Штурмвальд злятся на запрет Штёсселя проверить лабораторию.

Музыкально раздел также обособлен – ансамбль вступает в ином темпе (более умеренном, чем предыдущий), размере, тональности (D-dur) и с новой темой. Он также объединен непрерывной ритмической пульсацией (♩ ♪ ♪ ♪), призванной передать эффект учащенного сердцебиения. Пульсация подчеркнута стаккато в партии оркестра и остинатностью тематизма (см. пример 1 [32, 97]):

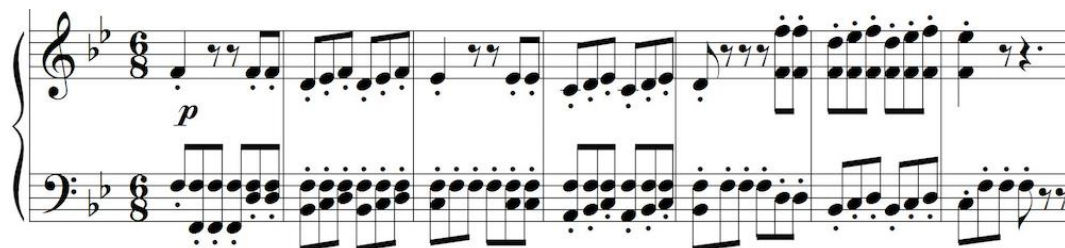
Пример 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 576–579

Показательно сходство найденных средств в изображении напряженного эмоционального состояния у Диттерсдорфа и Моцарта. В «Свадьбе Фигаро» в седьмом разделе финала II действия (*Andante ma*

<sup>17</sup> “Mir schlägt mein Herz gleich einem Hammer” [32, 97].

non troppo, 6/8) на протяжении почти 100 тактов господствует один стучащий оркестровый мотив, который воплощает внутреннее напряжение героев, дошедшее до предела [1, 306] (см. пример 2 [30, 183]):

Пример 2. В.А. Моцарт. II действие. Финал, тт. 586–572



Возвращаясь к десятому разделу финала «Доктора и аптекаря», нужно отметить, что максимальный контраст с предшествующими и последующими эпизодами вносит также способ изложения материала – голоса вступают друг за другом в виде канона. Образуется очень яркий эффект, когда все семь вокальных партий постепенно включаются в звуковую ткань. Канон звучит дважды: в 576 такте в восходящем движении от нижних голосов к верхним, а в 592 такте он начинается заново, но уже от верхних к нижним.

Этот ансамбль занимает исключительно важное место в общей композиции финала – он приходится на 576–622 такты, зону, в которую входит точка золотого сечения. Более того, если учитывать те 15 тактов, которые возникают при репризном повторении второй части канона, оказывается, что сама точка золотого сечения (тт. 590–591) попадает на границу между первой и второй частями раздела. Эта же граница в масштабах тех частей, которые представляют собой каноны (до второго знака репризы и с учетом репризного повторения), находится в обращенной точке золотого сечения по отношению к этим двум канонам. Симметрия очевидна и в том случае, если рассматривать десятый раздел в целом (особенно, если учесть, что в последнем эпизоде, состоящем из tutti солистов и оркестрового заключения, ритмическая пульсация, объединяющая эту часть с предыдущими, выдерживается на

протяжении 15 тактов из 17-ти: в двух последних она замедляется, «сердцебиение» успокаивается – см. таблицу 6).

Таблица 6. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, раздел 10

тт. 576-590	тт. 591-605	повторение тт. 591-605	тт. 606-622
канон от нижнего голоса к верхнему	канон от верхнего голоса к нижнему	канон от верхнего голоса к нижнему	заключитель ное tutti + оркестр
15 тактов	30 тактов		17 тактов (15+2)

Единство финалов обеспечивает также тематизм. Некоторые темы, мотивы и интонации появляются по несколько раз, подчеркивая сюжетные связи (см. таблицы 7, 8, 9). К середине 1780-х годов практика введения тематических реминисценций была уже достаточно широко распространена в итальянской опере. Еще Пиччини в финале «Доброй дочери» применил повторы музыкальных тем, что способствовало скреплению структуры заключительного раздела оперы [19, 384].

Таблица 7. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 1–448

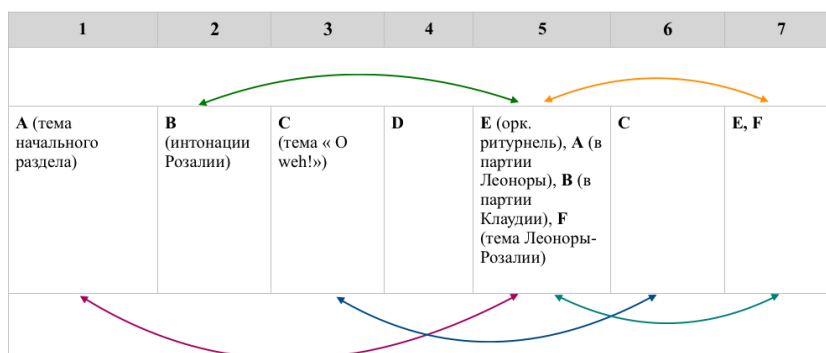


Таблица 8. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». II действие. Финал, тт. 1–908

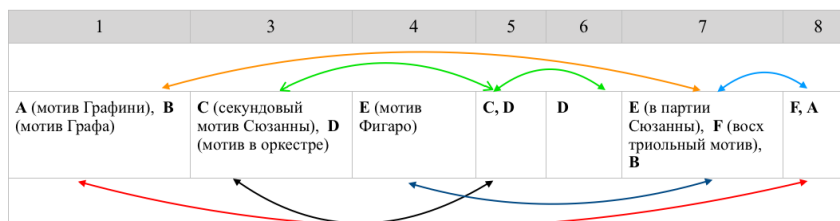
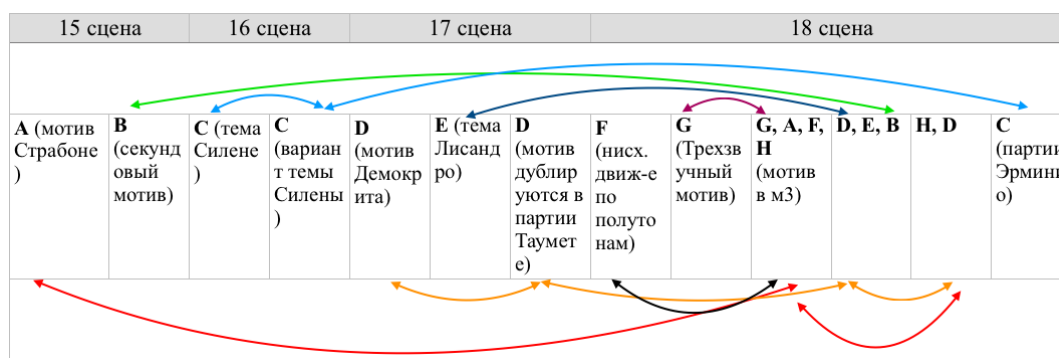


Таблица 9. К. Диттерс фон Диттерсдорф.  
«Исправившийся Демокрит». I действие. Финал, тт. 1–781



В «Докторе и аптекаре» с этой точки зрения опять же наиболее интересна первая половина финала (до появления Штёсселя и Штурмвальда). Основу развития действия здесь составляют диалоги Клаудии с Леонорой и Розалией. Как отмечает Жубер, Диттерсдорф мастерски выстраивает комбинации из реплик героинь, раскрывая тем самым черты характера всех трех персонажей – «твердой, авторитетной матери, верной и добродетельной дочери, отважной и находчивой племянницы» [15, 196–197].

Финал «Доктора и аптекаря» открывается сценой встречи возлюбленных, на протяжении которой проходит несколько тем, одна из них в дальнейшем появится в разделе 5 в партии Леоноры (ответ на вопрос Клаудии – см. примеры 3, 4):

Пример 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 8–12, тема А в партии Розалии, Готхольда, Зихеля



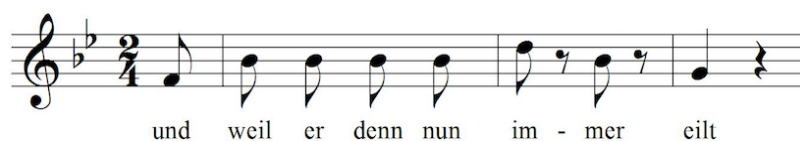
Пример 4. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 249–253, тема А в партии Леоноры





Идиллию первой сцены прерывает вмешательство Клаудии, которая подает реплики из своей комнаты. Она удивлена, что девушки до сих пор не спят. На расспросы Клаудии первой реагирует Розалия, придумывая историю о мальчике, якобы пришедшем за травами. Тема, с которой начинается ее рассказ (2-я сцена), звучит затем в начале пятого раздела в партии Клаудии (см. примеры 5, 6):

*Пример 5.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 92–95, тема В в партии Розалии



*Пример 6.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 275–277, тема В в партии Клаудии



В третьей сцене Леонора в отчаянии сообщает, что отец возвратился домой. Партия ее начинается со слов «O weh!» («О горе!»), излагается в g-moll, в быстром темпе и во взволнованном характере. Сходная ситуация возникает в середине раздела 6, когда Клаудия находит контракт. Этот эпизод также начинается со слов «O, weh!», выдержан в минорной тональности и более подвижном темпе (f-moll, Piu mosso), а мелодическая линия в партиях Леоноры и Розалии обнаруживает интонационное родство с темой из начала третьего раздела (см. примеры 7, 8):

*Пример 7.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 141–145, тема С в партии Леоноры





Пример 8. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 322–326, тема С'

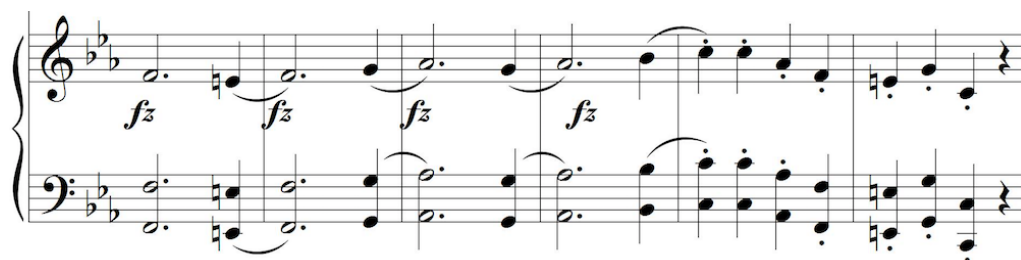


Появление Клаудии в разделе 5 предвосхищается оркестровым восходящим полутоновым мотивом в B-dur (см. пример 9) [15, 196]. Этот же мотив, теперь уже в f-moll, звучит в начале седьмого раздела и вновь относится к Клаудии (см. пример 10).

Пример 9. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 234–241, тема D



Пример 10. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 392–397, тема D

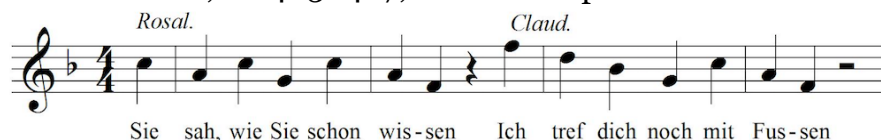


Композитор остроумно выстраивает партии героинь, обыгрывая ситуацию, когда более находчивая Розалия подсказывает Леоноре оправдания [15, 196–197]. Раздел строится на новом материале, в тональности F-dur. Тема этого эпизода также повторяется позднее, в разделе 7, в сходной ситуации – Клаудия в третий раз пытается выяснить, что скрывают девушки, а Розалия выдумывает еще одно оправдание (см. примеры 11, 12):

Пример 11. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 266–270, тема Е в партии Розалии и Леоноры



Пример 12. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 403–407, тема Е в партии Розалии



Диттерсдорф создает тематические арки не только в рамках финала, он связывает его музыкальное развитие с предыдущими сценами I действия. Так, во втором разделе появляется тема арии Розалии (см. пример 13):

Пример 13. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Ария Розалии, тт. 20–27



Поэтических и сюжетных пересечений между финалом и этим номером нет, возвращается только музыкальный материал – общие контуры мелодии в том же размере, но в другой тональности (B-dur вместо A-dur) и темпе (Andante вместо Allegro – см. пример 14). Можно предположить, что смена темпа обусловлена ситуацией: музыка отображает затруднения Розалии, ведь быстро выдумать правдоподобную историю нелегко.

Пример 14. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 92–98



Ансамбли с участием Штёсселя и Штурмвальда также содержат элементы, заимствованные из их сольных номеров. Возвращение этих

персонажей (8-й раздел финала) предваряется оркестровыми мотивами, встречавшимися в их ариях в I действии: нисходящие «пробеги» тридцать вторыми в объеме терции. В сопровождении арии Штёсселя звучит вариант этой фигурации, хотя ритм в ней обращенный и движение направлено вверх. Сходные мотивы можно найти и в оркестровой партии арии Штурмвальда (см. примеры 15, 16, 17):

Пример 15. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 449–452



Пример 16. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штёсселя, тт. 62–64

Пример 17 а). К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штурмвальда, тт. 59–60

Пример 17 б). К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Ария Штурмвальда, т. 76

Еще один случай заимствования из последней арии – нисходящие гаммообразные пассажи в партии оркестра в том же разделе финала, которые появляются в момент, когда Штурмвальд и Штёссель врываются в дом и объявляют о проникновении воров (см. примеры 18, 19):

Пример 18. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Финал, тт. 456–459

- lass dir ent - dec-ken, ich bin dir voll Furcht

Пример 19. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
I действие. Ария Штурмвальда, тт. 38–40

um, bleibein Re - me - di - um, und ein Spe-ci - fi - cum, und ein Re-me - di

Подобного рода связи, объединяющие развитие действия с финалами, нередко встречаются в операх композиторов XVIII века. Этот

прием можно наблюдать и у Моцарта, хотя в «Свадьбе Фигаро» композитор сохраняет лишь характерные интонации, обрисовывающие того или иного героя или группу действующих лиц<sup>18</sup> [6, 256]. В «Демокрите» Диттерсдорфа также нет тематических повторов, но композитор вводит в финал интонации из предшествующих номеров. Например, для партии Эрминио характерны пунктирный ритм, движение на кварту в мелодии (ария в I действии, сцена 15 в финале – см. примеры 20, 21<sup>19</sup>):

*Пример 20.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Ария Эрминио, тт. 2–6



*Пример 21.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Финал, партия Эрминио



Свои отличительные черты есть и в партии Страбоне: гаммообразное движение в пределах септимы, октавы и ноны. Такой мотив может звучать не только в вокальной строчке, но и у оркестра, и проследить его появление можно на протяжении всей оперы (см. Примеры 22–25):

*Пример 22.* К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Ария Страбоне, тт. 65–68



<sup>18</sup> Например, партию графа отличают повелительный характер мелодии и маршевый ритм, графини – взволнованные, умоляющие интонации. Партии Фигаро и Сюзанны имеют песенно-танцевальный склад мелодии [6, 256].

<sup>19</sup> Здесь и далее в качестве источника примеров использована рукопись партитуры с немецким вариантом либретто [34].



Пример 23. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Терцет, тт. 44–48

*Strabo*

Ü - ber Berg ü - ber Fels ü - ber Hü - gel lauf ich, spring ich, der Hunger ach! jagt mich. - Hun - rtig!

Пример 24. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Финал. Партия Страбоне, тт. 7–13; 18–20

O wie herr - lich und wie schön! O wie herr - lich und wie schön! o wie herr - lich und wie schön!

2  
sie ge - leert mit vol - len Zü - gen,

Пример 25. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». II действие. Ария Страбоне, тт. 8–13

ist so ein Ding schlecht sich ein, man weiß gar nicht

96  
wie schlecht sich ein, man weiß gar nicht wie

И, наконец, одно из самых важных средств объединения финальных сцен – выбор тональностей. Напомним, что он не был случайным: композиторы уделяли особое внимание разработке тонального плана, придерживаясь определенных принципов. Кроме того, для итальянской традиции было характерно проведение начала и окончания финала в одной тональности [7, 56]. Однако некоторые композиторы шли дальше, выстраивая тональную последовательность по принципу зеркальной симметрии.

Мы можем наблюдать это не только в «Свадьбе Фигаро» и «Демокрите», но и в других операх, ставившихся на венских сценах в 1786

году (см. таблицы 10–13). В «Докторе и аптекаре» Диттерсдорф также использует принцип тональной симметрии (см. таблицу 14). В первом финале этой оперы, как и в «Свадьбе Фигаро», движение направлено от Es-dur в сторону C-dur и затем обратно в Es-dur. В основном путь проходит по родственным тональностям (B, g, d, f), но на общем фоне выделяется D-dur, особенно, когда он появляется в 10 разделе, после B-dur.

Таблица 10. В. Мартин-и-Солер. «Редкая вещь».  
Тональный план финала I действия

1	2	3	4	5	6	7	8
D	D	B	B	G	Es	B	D

Таблица 11. Дж. Сарти. «Мнимые наследники».  
Тональный план финала I действия

1	2	3	4	5	6	7	8
C	C	C	D	B	C	C	C

Таблица 12. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит».  
Тональный план первого финала

15 сцена				16 сцена				17 сцена			18 сцена				19 сц.			
C	G	C	F	C	A	D	G	D	B	Es	Es	C	C	G	C	C	G	C

Таблица 13. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро».  
Тональный план финала II действия

1	2	3	4	5	6	7	8
Es	B	B	G	C	F	B	Es

Таблица 14. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».  
Тональный план первого финала

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Es	B	g	D	B	Es	f-C-F	d	B	D	g	B	g	Es



По словам Платоффа, модуляция может сопровождать выведение или введение персонажа/группы персонажей, может отмечать смену места действия или смену времени. Он также указывает, что родственные тональности обычно составляют  $2/3$  всех тональных смен на протяжении буффонных финалов [21, 390]. Появление же далеких (обычно это резкий сдвиг с разницей по крайней мере в три знака) исследователь называет «поразительным явлением» в контексте музыки XVIII века. Такой яркий переход обычно служит драматической цели и происходит в определенных ситуациях [21, 390]. В «Докторе и аптекаре» в первый раз D-dur появляется в четвертом разделе, когда герои находят выход из критической ситуации (Готхольд и Зихель видят открытую дверь лаборатории и скрываются за ней). Во второй раз D-dur отмечает напряженный эмоциональный эпизод в десятом разделе, о важности которого речь уже шла выше.

Как мы могли убедиться, первый финал «Доктора и аптекаря» создан под сильным влиянием оперы *buffa*. Итальянские традиции воплощаются здесь на разных уровнях, начиная с особенностей драматургии и заканчивая конкретными музыкальными средствами. Диттерсдорф был хорошо знаком с достижениями современных ему композиторов и, опираясь на приемы итальянских мастеров, нашел собственные чрезвычайно интересные решения.

При всей своей масштабности финал отмечен необычайным единством. Членение на 14 самостоятельных разделов, в каждом из которых разыгрывается новая ситуация со своим конфликтом и набором персонажей, с собственным тематизмом, темпом, тональностью и динамикой, совершенно не мешает восприятию этого номера как единого целого. По верному замечанию Платоффа, единство в итальянской опере XVIII века заключается не в единообразии, а в контрастности материала, расположения частей, что и создает «гармоничный эффект» [20, 4].

Финал «Доктора и аптекаря» представляет собой удивительно уравновешенную структуру, драматургия которой выстраивается по принципу «дуги». Здесь также присутствует «фирменный знак» финалов *buffa* – драматургическое, темповое, динамическое крещен-дирование. Кроме того, стройную форму финала обеспечивают тематические арки и разного рода симметрия. Несмотря на то, что к середине 1780-х годов практика объединения финала через интонационные и тематические связи уже была достаточно широко распространена, Диттерсдорф оттачивает ее и выводит на новый уровень.

Проблема единства решается композитором и на уровне тональности. Ориентируясь на достижения современной ему итальянской оперы, Диттерсдорф выстраивает тональный план по принципу зеркальной симметрии, при этом логика тональных соотношений продиктована в том числе и развитием сюжета.

По словам Да Понте, именно в финале должен проявляться «гений композитора, достоинства певцов и величайший драматический эффект» (см.: [18, 114]; [28, 35]; [14, 212]). Первый финал «Доктора и аптекаря» действительно демонстрирует необычайное дарование Диттерсдорфа. Заимствуя лучшие черты из оперы *buffa*, композитор мастерски применяет их в условиях нарождающегося национального жанра. Новый способ организации финала в «Докторе и аптекаре» и других, более поздних зингшпилях Диттерсдорфа стал той основой, на которую смогли опереться следующие поколения австрийских и немецких композиторов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. М.: Музыка, 1989. Ч. 2, кн. 1.
2. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика.
3. Луцкер П.В. Никола Логрошино и его место в истории итальянской оперы // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-

летию учебных заведений имени Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 486–494.

4. Луцкер П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра иск. М., 2015.

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

6. Черная Е.С. Моцарт и Австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963.

7. Abert A.A. Italian Opera. In: The Age of Enlightenment, 1745–1790 / ed. E. Wellesz, F. Sternfeld. London: Oxford University Press, 1973. P. 47–57.

8. Bauman T. Democrito corretto. In: The New Grove Dictionary of Opera. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1120.

9. Bauman T. Doktor und Apotheker. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1192.

10. Branscombe P. Singspiel [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25877> (accessed: 10.06.21).

11. Da Ponte L. Memorie; a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini. Bari: G. Laterza, 1918. Vol. I.

12. Hill G.R., Kosman J. Gassmann, Florian Leopold [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10717> (accessed: 10.02.21).

13. Horsley P.J. Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera: PhD diss. Cornell Univ., 1988.

14. *Hunter M.* The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.
15. *Joubert E.* Genre and Form in German opera. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201.
16. *Krebs C.* Dittersdorffiana. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1900.
17. *Lorenz A.* Das Finale in Mozarts Meisteroperen. In: Die Musik. 1927. Jhg. 19, Heft 9. S. 621–632.
18. Memoirs of Lorenzo da Ponte: Mozart's Librettist. Boston: Houghton Mifflin co., 1929.
19. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. In: The Journal of Musicology. 1989. No. 7 (2). P. 191–230.
20. *Platoff J.* Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas. In: Cambridge Opera Journal. 1996. Vol. 8, No. 1. P. 3–15.
21. *Platoff J.* Tonal Organization in «Buffo» Finales and the Act II Finale of «Le Nozze Di Figaro». In: Music & Letters. 1991. Vol. 72, No. 3. P. 387–403.
22. *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
23. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. In: Studien zur Musikwissenschaft. 1914. H. 2. S. 212–349.
24. *Rista P.* Carlo Goldoni as Musical Reformer. In Search of the Realism in the Dramma giocoso: PhD Diss. Baltimore, 2015.
25. *Robinson M.F., Monson D.E.* Logroscino, Nicola Bonifacio. In: The New Grove Dictionary of Opera. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. II. P. 1308.

26. *Shaftel M.R.* Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro* // *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*; ed. by G.J. Decker, M.R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 227–264.

27. [*Stephanie G.*] *Stephanie des Jüngern Sämmtliche Singspiele*. Liegnitz: Johann David Siegert, 1792. [S. iii–xx (Vorrede)].

28. *Wade III L.I.* The Dramatic Functions of the Ensemble in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart: PhD diss. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1969. [LSU Historical Dissertations and Theses [Electronic resource]. Available at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/1701](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1701) (accessed: 10.02.21)].

29. Webster J. Mozart's operas and the myth of musical unity. In: *Essays on Opera, 1750–1800*; ed. by J.A. Rice. New York: Routledge, 2016. P. 61–82.

#### НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И РУКОПИСИ

30. *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро [Клавир]: комическая опера в 4-х действиях. М.: Музгиз, 1956.

31. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Apotheker und der Doctor [Partitur, Handschrift]: komisches Singspiel in 2 Aufzügen. 2 Bde. [S.l.], [1790–1799] SLUB Dresden. Mus.3411-F-505.

32. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Doctor und der Apotheker [Klavierauszug]: komische Oper. Leipzig: Bartholf Senff, n.d. [1890].

33. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Apotheker und der Doctor [Klavierauszug]: Deutsche komische Operette. [1786] SLUB Dresden. Mus.3411-F-509.

34. *Dittersdorf C. Ditters v.* Democrito Corretto [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Erster Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2818.

35. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Zweiter Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2819.

## REFERENCES

1. *Abert G. V.A. Mozart* [W.A. Mozart]. Ch. 2, kn. 1. Moscow: Muzy`ka [Music], 1989.
2. *Kirillina L.V. Klassicheskiy stil` v muzy`ke XVIII – nachala XIX veka* [The Classical Style in the Music of the 18<sup>th</sup> – Early 19<sup>th</sup> Century]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2007. Ch. III: Poe`tika i stilistika. [Part 3: Poetics and Stylistics.]
3. *Lutsker P.V. Nikola Logroshino i ego mesto v istorii ital`yanskoj opery`* [Nicola Logroscino and His Place in the History of Italian Opera]. In: *Nauchny`e shkoly` v muzy`kovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebny`h zavedenij imeni Gnesiny`h* [Scientific schools in musicology of the XXI century: to the 125<sup>th</sup> anniversary of the Gnessin educational institutions]. Moscow: RAM im. Gnesiny`h, 2020. P. 486–494.
4. *Lutsker P.V. Tradiciya ital`yanskoj komicheskoy opery` v XVII – pervoj polovine XVIII veka: genezis i poe`tika zhanrov* [The Tradition of the Italian Comic Opera in the Seventeenth and the first Half of the Eighteenth Century: Genesis and Poetics of Genres]: dis. ... d-ra isk. Moscow, 2015.
5. *Lutsker P.V., Susidko I.P. Moczart i ego vremena* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI [Classic XXI], 2015.
6. *Chernaya E.S. Moczart i Avstrijskiy muzy`kal`ny`j teatr* [Mozart and the Austrian Musical Theater]. Moscow: Muzgiz, 1963.
7. *Abert A.A. Italian Opera*. In: *The Age of Enlightenment, 1745–1790* / ed. E. Wellesz, F. Sternfeld. London: Oxford University Press, 1973. P. 47–57.

8. *Bauman T.* Democrito corretto. In: The New Grove Dictionary of Opera. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1120.
9. *Bauman T.* Doktor und Apotheker. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1192.
10. *Branscombe P.* Singspiel [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25877> (accessed: 10.06.21).
11. *Da Ponte L.* Memorie; a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini. Bari: G. Laterza, 1918. Vol. I.
12. *Hill G.R., Kosman J.* Gassmann, Florian Leopold [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10717> (accessed: 10.02.21).
13. *Horsley P.J.* Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera: PhD diss. Cornell Univ., 1988.
14. *Hunter M.* The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.
15. *Joubert E.* Genre and Form in German opera. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201.
16. *Krebs C.* Dittersdorfiana. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1900.
17. *Lorenz A.* Das Finale in Mozarts Meisteroperen. In: Die Musik. 1927. Jhg. 19, Heft 9. S. 621–632.



18. *Memoirs of Lorenzo da Ponte: Mozart's Librettist*. Boston: Houghton Mifflin co., 1929.
19. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. In: *The Journal of Musicology*. 1989. No. 7 (2). P. 191–230.
20. *Platoff J.* Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas. In: *Cambridge Opera Journal*. 1996. Vol. 8, No. 1. P. 3–15.
21. *Platoff J.* Tonal Organization in «Buffo» Finales and the Act II Finale of «Le Nozze Di Figaro». In: *Music & Letters*. 1991. Vol. 72, No. 3. P. 387–403.
22. *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
23. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. In: *Studien zur Musikwissenschaft*. 1914. H. 2. S. 212–349.
24. *Rista P.* Carlo Goldoni as Musical Reformer. In Search of the Realism in the *Dramma giocoso*: PhD Diss. Baltimore, 2015.
25. *Robinson M.F., Monson D.E.* Logroscino, Nicola Bonifacio. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. II. P. 1308.
26. *Shaftel M.R.* Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro* // *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*; ed. by G.J. Decker, M.R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 227–264.
27. [*Stephanie G.*] *Stephanie des Jüngern Sämmtliche Singspiele*. Liegnitz: Johann David Siegert, 1792. [S. iii–xx (Vorrede)].
28. *Wade III L.I.* The Dramatic Functions of the Ensemble in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart: PhD diss. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1969. [LSU Historical Dissertations and

Theses [Electronic resource]. Available at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/1701](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1701) (accessed: 10.02.21)].

29. Webster J. Mozart's operas and the myth of musical unity. In: *Essays on Opera, 1750–1800*; ed. by J.A. Rice. New York: Routledge, 2016. P. 61–82.

#### MUSIC EDITIONS

30. *Mozart W.A. Svad`ba Figaro: Komicheskaya opera v 4-x dejstviyax* [Le nozze di Figaro: Comic opera in 4 acts]. Moscow: Muzgiz, 1956.

31. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Apotheker und der Doctor* [Partitur, Handschrift]: komisches Singspiel in 2 Aufzügen. 2 Bde. [S.l.], [1790–1799] SLUB Dresden. Mus.3411-F-505.

32. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Doctor und der Apotheker* [Klavierauszug]: komische Oper. Leipzig: Bartholf Senff, n.d. [1890].

33. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Apotheker und der Doctor* [Klavierauszug]: Deutsche komische Operette. [1786] SLUB Dresden. Mus.3411-F-509.

34. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Erster Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2818.

35. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Zweiter Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2819.

