Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Техника музыкальной композиции

Научная статья
УДК 781.61; 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048
EDN NLMEGG

Оперные формы М. И. Глинки в контексте западноевропейской теории и практики

Ирина Петровна Сусидко [1, 2]
[1]Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*i.susidko@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0003-2343-7726
[2]Государственный институт искусствознания

Аннотация. Статья посвящена музыкальным формам в операх Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», рассмотренным с точки зрения их отношения к теоретическим воззрениям и оперной практике XIX века. Особое внимание уделено сопоставлению воззрений на природу музыкальной формы Глинки и его учителя Зигфрида Дена, а также Адольфа Бернгарда Маркса, автора фундаментальных трудов по теории композиции.

© Сусидко И. П., 2025

Детальный анализ формы рондо в ариях Глинки позволил выявить тесную связь с ее трактовкой в работе Маркса *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* и Антонина Рейхи *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. Aus Französischen ins Deutsch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*, влияние принципов организации рондо на вариации на сопрано ostinato. Столь же основательно исследовано отношение крупных вокальных форм и теории итальянской *la solita forma*, приведены таблицы, иллюстрирующие точное следование типичным образцам этой структуры в ариях Глинких. В результате сделан вывод, что Глинка усвоил и адаптировал европейский опыт композиции, сделав существенные индивидуальные акценты: усложнение структурных образцов, особая роль архитектонической соразмерности и симметричности формы. Результаты аналитического исследования позволили внести новые нюансы в понимание глинкинского стиля.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, Адольф Бернхард Маркс, Зигфрид Ден, «Руслан и Людмила», «Жизнь за царя», форма рондо, вариации на сопрано-остинато, *la solita forma*, музыкальная форма, симметрии и пропорции в музыкальной форме

Благодарности: Автор благодарит доктора искусствоведения Светлану Константиновну Лащенко за возможность выступить на Международной научной конференции «Михаил Глинка и русская художественная культура XIX–XXI веков: опыт исполнительской, критической и научной интерпретации» (16–17 октября 2024 года, Государственный институт искусствознания), где идеи статьи были апробированы.

Для цитирования: *Сусидко И. П.* Оперные формы М. И. Глинки в контексте западноевропейской теории и практики // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 4. С. 10–48.

https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048

Technique of Musical Composition

Original article

Operatic Forms of Mikhail Glinka in the Context of Western European Theory and Practice

Irina P. Susidko [1, 2]
[1]Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉i.susidko@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0003-2343-7726
[2]State Institute for Art Studies

Abstract. The article focuses on the musical forms in Mikhail Ivanovich Glinka's operas *A Life for the Tsar* and *Ruslan and Lyudmila*, examined from the standpoint of their relation to the theoretical views and operatic practice of the 19th century. Particular attention is paid to comparing the views on the nature of musical form held by Glinka and his teacher Siegfried Dehn, as well as Adolf Bernhard Marx, the author of fundamental works on composition theory.

A detailed analysis of the rondo form in Glinka's arias revealed a connection with its treatment in Marx's *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* and Reicha/Czerny's *Traité de haute composition musicale*, demonstrating its influence on variations with a soprano ostinato. The relation of large-scale vocal forms to the theory of the Italian *la solita forma* is equally thoroughly investigated; tables are provided illustrating the precise adherence to typical models of this structure in Glinka's arias. As a result, it is concluded that Glinka assimilated and adapted European compositional experience, introducing significant individual accents: the complication of structural models, and a special role for architectural proportionality and symmetry of form. The results of the analytical study allow for new emphases in understanding Glinka's style.

Keywords: Mikhail I. Glinka, Adolf B. Marx, Siegfried Dehn, *Ruslan and Lyudmila*, *A Life for the Tsar*, rondo form, soprano ostinato variations, *la solita forma*, musical form, symmetries and proportions in musical form

Acknowledgments: The author expresses gratitude to Dr. Sci. Svetlana Konstantinovna Lashchenko for the opportunity to participate in the International Conference *Mikhail Glinka and Russian Artistic Culture of the 19th–21st Centuries: The Experience of Performing, Critical, and Scholarly Interpretation* (October 16–17, 2024, State Institute for Art Studies), where the ideas presented in the article were tested.

For citation: Susidko, I. P. (2025). Operatic Forms of Mikhail Glinka in the Context of Western European Theory and Practice. *Contemporary Musicology, 9*(4), 10–48. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048

Введение

Взгляд на жизнь и творчество Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) сквозь призму западноевропейской музыки его времени в последние три десятилетия стал одним из важных направлений отечественной глинкианы. Такой подход расшатывает прочно укоренившуюся в прошлом оценку Глинки как композитора, чьи достижения связаны, скорее, с преодолением европейского опыта, нежели с его принятием и адаптацией. Долгое время взгляд на его творчество не предполагал никакого серьезного сравнения с образцами музыки Запада, над которой, как пишет Анатолий Моисеевич Цукер, «он возвышался величавым Монбланом, и уж, конечно, не допускал самой мысли о наследовании им западноевропейских традиций» [1, с. 15]. Такая трактовка господствовала не только в популярной, но и в научной литературе. Критическое осмысление этой и целого ряда других затверженных оценок Цукер определил как демифологизацию, ставшую по отношению к личности и музыке Глинки едва ли не главной тенденцией в российском музыковедении первой четверти XXI века [там же, с. 12].

В двухтомном сборнике статей по материалам международных конференций, прошедших в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях к 200-летию со дня рождения композитора (2004), эта тенденция проявилась в полной мере [2]. Формула «Глинка и ...» распространилась на широкий круг явлений: от оперных сюжетов до оркестрового письма.

Из новейших работ такого рода, опубликованных в год уже 220-летия со дня рождения композитора (2024), отметим статью Нины Владимировны Пилипенко, посвященную сопоставлению интерпретаций Францем Шубертом и Глинкой текста арии Пьетро Метастазио *Mio ben ricordati* из оперы «Александр в Индии» [3]. Восприятие итальянской оперы Глинкой рассмотрено в статье Александра Александровича Филиппова [4]. Светлана Константиновна Лащенко в анализе мемуарного эссе Людмилы Ивановны Шестаковой «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки»[1] неоднократно затрагивает проблему многообразных западноевропейских контактов композитора [5]. Статья Аллы Германовны Коробовой, содержащая сравнение «Жизни за царя» Глинки

[1] *Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина М. И. Гинки (Воспоминание Л. И. Шестаковой). 1854–1857 // Русская старина. 1870. Т. 2. С. 610–632.

и «Гугенотов» Джакомо Мейербера [6], — одна из последних в ряду исследований параллелей и пересечений в музыкальном театре XIX века — проблемы, которая в XXI веке привлекает особое внимание.[2]

Среди таких сравнительных изысканий менее всего, как мне кажется, повезло вопросам оперной формы и — шире — музыкальной формы в целом. Это послужило импульсом к попытке, насколько это возможно, реконструировать отношение Глинки к западноевропейской теории и практике музыкальной формы первой половины XIX века.

Глинка и Зигфрид Ден

Первое имя, которое возникает в исследованиях, так или иначе затрагивающих отношение композитора к немецкому теоретическому опыту, — Зигфрид Вильгельм Ден (1799–1858, *Иллюстрация 1*).

Ден был высокообразованным и авторитетным музыкантом, занимал пост хранителя Королевской библиотеки в Берлине, принимал участие в публикации Собрания сочинений И. С. Баха в лейпцигском издательстве *Peters*, отлично знал старинную музыку. Ему принадлежат два труда: «Теоретико-практическое учение о гармонии с примерами *basso continuo*» (1840) и «Учение о контрапункте, каноне и фуге» (1859)[3]. Глинка занимался с Деном во время своего пребывания в Берлине в 1833–1834 и 1856–1857 годы (*Иллюстрация 2*). Его отношение к этим занятиям хорошо известно, фрагмент из «Записок» многократно цитировали:

> ...я у него учился около 5 месяцев <...> Он привел в порядок мои теоретические сведения...
>
> <...> Нет сомнения, что Дену обязан я более всех других моих maestro; он, будучи рецензентом музыкальной лейпцигской газеты, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ощупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное[4].

[2] Такие пересечения в оперном творчестве Глинки специально рассмотрены в диссертации: Нагин Р. А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2011.

[3] *Dehn S. W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. Berlin: Verlag von Wilhelm Thone, 1840; Idem. Lehre vom Contrapunkt, Canon und Fuge. Berlin: Schneider, 1859.

[4] *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988. С. 60.

Иллюстрация 1. Зигфрид Вильгельм Ден. Портрет Адольфа фон Менцеля (1854)[5]

Здесь же на полях рукописи рукой Глинки была сделана приписка «И бесспорно первый музыкальный знахарь в Европе»[6] — афористичная оценка личности учителя. Ее он повторит и в письме к Константину Александровичу Булгакову[7].

[5] Источник: https://de.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Wilhelm_Dehn#/media/Datei:Siegfried_Wilhelm_Dehn.jpg.

[6] *Глинка М. И.* Записки. С. 60.

[7] «...Несмотря на жестокую усталость, уже прилежно работаю с моим учителем, профессором Деном — первым знахарем на свете». Письмо от 25 мая/6 июня 1856 г. (Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 2: Письма и документы / под ред. В. М. Богданова-Березовского. С. 588).

Иллюстрация 2. Михаил Иванович Глинка. Портрет Я. Ф. Яненко, 1840-е годы[8]

Занятиям Глинки с Деном посвящен целый ряд публикаций, в той или иной степени опирающихся на текст «Записок», причем мнение композитора порождало отнюдь не однозначные комментарии. Рассредоточенная во времени дискуссия охватила фактически полтора столетия — начиная со смерти композитора и вплоть до конца XX века. Замечания в основном были критическими. Борис Владимирович Асафьев неоднократно возвращался к этому эпизоду биографии Глинки. В брошюре 1942 года, признавая за Деном статус «одного из самых передовых музыкальных педагогов»[9] своего времени и цитируя глинкинскую характеристику, он тем не менее делает все,

[8] Источник: https://history.ru/read/articles/kratkii-kurs-istorii-mikhail-glinka.

[9] *Асафьев Б. М.* И. Глинка // *Асафьев Б. В.* Избранные труды: в 5 т. М.: Издание Академии наук СССР, 1952. Т. 1: Избранные работы о Глинке. С. 45.

чтобы значение Дена преуменьшить, а то и вовсе дезавуировать. На долю немецкого ученого им оставлена функция в большей степени формальная: «Глинка должен был появиться в Петербурге со своего рода “дипломом от немца” — иначе его считали бы невеждой-любителем и ходу бы вовсе не дали»[10]. Спустя пять лет, в 1947-м, в своей классической монографии Асафьев высказывается более сдержанно, но и на этот раз не склонен превозносить заслуги немецкого теоретика, признавая за ним лишь роль «умного организатора» уже имеющихся композиторских познаний Глинки[11].

В ряду работ, затрагивающих эту тему и появившихся уже в новейшее время, особо значимой мне кажется статья Веры Александровны Савинцевой, основанная на тщательном изучении разнообразных источников [7]. Ее пафос как раз и заключается в том, чтобы провести черту между такого рода характеристиками и реальным положением дел, судить о которых можно только после скрупулезного изучения всего документального материала, связанного с уроками Дена. Этот материал дает полное право довериться оценке самого Глинки, относившегося к учителю с большим почтением.

Содержание занятий с Деном Глинка кратко обозначил в «Записках»: «наука гармонии, или генерал-бас, наука мелодии, или контрапункт, и оркестровка»[12]. Как видно, вопросы формы здесь не упомянуты, следовательно, если и обсуждались, то только попутно. Однако косвенное свидетельство об отношении Дена к музыкальной форме находим в его письме 1854 года к Глинке, где он дает высокую оценку сочинениям своего русского ученика и коллеги:

> ...благодаря счастливейшему выбору и изобретению оригинальных тем, а также благодаря чистому и эффектному изложению всего в целом и, наконец, благодаря гениальной экономии в применении средств исполнения, так же как и законченной округленности формы отдельных частей и благодаря ясности целого, они стоят на очень высокой ступени в искусстве[13]

[10] Там же. С. 49.

[11] Там же. С. 78.

[12] *Глинка М. И.* Записки. С. 60.

[13] „...sie sich durch die glücklichste Wahl und Erfindung originellen Themas, durch saubere und effektvolle Ausführung des ganzen und endlich auch durch geniale Oekonomie in Anwendung der Mittel zur Ausführung wie auch durch die vollendete Abrundung der Form der einzelnen Teile und durch Klarheit des ganzen auf eine hohe Kunststufe gestellt haben“. Письмо З. Дена М. И. Глинке от 2 сентября 1854 г. Цит. по: Памяти Глинки (1857–1957). Исследования и материалы. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 478, 480.

Помимо характеристики, данной музыке Глинки, эта цитата важна еще и потому, что позволяет составить некоторое представление о приоритетах Дена в области формы. В своем суждении он фактически обозначил разные стороны музыкального сочинения — тематизм, фактуру, исполнительские указания, наконец, самое важное — его строение как структурно организованное целое. Такая трактовка отсылает к пониманию музыкальной формы в ее классическом, образцовом виде, распространенному в Германии того времени и, конечно, особо внятному для берлинцев, где в 1820-е годы в университете Георг Вильгельм Фридрих Гегель читал свои знаменитые лекции по эстетике, опубликованные в 1830–1840-е годы. Настороженное отношение Дена к новым («романтическим») веяниям в искусстве хорошо известны. «…Так называемая музыка будущего Вагнера и пианиста первого разряда Франца Листа *здесь в Берлине* потерпела полнейшее фиаско, что я и предсказывал заранее», — сообщает он Глинке 3 апреля 1856 года[14]. Им он противопоставил Глюка, Моцарта и Керубини и напомнил ученику его собственные слова «*Германия — страна классическая!…*»[15]

Очевидной кажется близость формулировок Дена другому документу — письму, адресованному Глинкой Виктору Никитичу Кашперову (1826–1894) в 1856-м, спустя два года после корреспонденции Дена. Фрагмент из этого письма можно назвать «Тезисами Глинки о композиции»:

> 1) Чувства (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше.
>
> 2) Формы. Forme значит красота, то есть соразмерность частей для составления стройного целого.
>
> Чувство зиждет — дает основную идею, форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу.
>
> Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу.

---

[14] „…die sogenannte Zukuftsmusik von Wagner und von unserem Pianisten di primo rango, Franz Liszt hier in Berlin vollständig fiasco gemacht hat, was ich den Leuten im Voraus gesagt habe“. Цит. по: Памяти Глинки… С. 490, 492. Наследие Луиджи Керубини (1760–1842) сегодня проигрывает в своей исторической значимости и популярности шедеврам Глюка и Моцарта. Но для Дена он был несомненным авторитетом хотя бы уже потому, что сам Ден учился у Бернхарда Кляйна (1793–1832), который в свою очередь был учеником Керубини.

[15] “*L'Allemagne c'est le pays Classique!…*” (Там же)..

Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом, — причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний[16].

Во втором тезисе Глинка, утверждая, что «*Forme* значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления стройного целого», фактически точно повторил формулировку Дена. Чувства же, дарованные вдохновеньем и божьей благодатью, о которых он упоминает, — не что иное, как импульс к изобретению оригинальных тематических идей, о чем также писал Ден. Здесь они тесно соприкасаются.

Но Глинка этим не ограничивается. В письме имеются еще три утверждения: о соотношении чувства и формы, иными словами — содержания и формы, о неких «условных» формах и о роли педагога в обучении искусству композиции. Эти выводы были сделаны Глинкой, по-видимому, во многом на основе собственного опыта. Но одновременно в них ощущается резонанс с другими идеями, которые как раз в годы его визитов получили широкое распространение в берлинских музыкальных кругах.

Глинка и Адольф Бернхард Маркс

Для того, чтобы с полным основанием поставить рядом два имени — Глинки и Адольфа Бернхарда Маркса (1795–1866), — отсутствуют очевидные причины или какие-либо документальные подтверждения. Мы не знаем, был ли Глинка лично знаком с Марксом, ни одного упоминания об этом нет ни в его письмах, ни в «Записках». Но в высшей степени вероятно, что он мог слышать о немецком ученом и педагоге. Маркс жил и работал в Берлине, играл очень значимую роль в музыкальной жизни прусской столицы: в 1832-м, незадолго до приезда русского композитора, по рекомендации Феликса Мендельсона он занял пост музыкального директора Берлинского университета (*Иллюстрация 3*).

Резонно предположить, что с Марксом мог бы познакомить Глинку Ден. Два берлинских теоретика наверняка вращались в одном и том же профессиональном кругу. Известно, например, что в течение четырех лет (1825–1828) Ден регулярно писал для *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, которую возглавлял Маркс, их имена в указателе статей стоят рядом (*Иллюстрация 4*).

[16] Письмо к В. Н. Кашперову от 10/22 июля 1856 г. (Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 602–603).

Тем не менее нет никаких свидетельств, позволяющих считать, что это знакомство Глинки состоялось или даже могло состояться. Воззрения Дена и Маркса на музыку, теорию композиции, музыкальную педагогику кардинально различались, что вряд ли способствовало их тесному личному общению и не давало очевидных поводов для представления Марксу русского композитора, берущего в Берлине уроки контрапункта.

Иллюстрация 3. Адольф Бернхард Маркс. Lithographie von Georg Engelbach, gedruckt vom Königl. Lithograph. Institut Berlin, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1848

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Berlin	G.	2	12.
— —	L. P. S.	2	13.
		4	29.
— —	M.	3	20.
— —	Dehn.	3	20.
— —	M.	5	37.
— —	M.	8	61.
— —	Dehn.	8	61.
— —	Dehn.	11	84.
— —	Marx.	14	111.
— —	Dehn.	14	111.
— —	4.	16	126.
— —	Marx.	17	132.
— —	4.	17	133.

Иллюстрация 4. Фрагмент указателя статей *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* за 1826 год

В 1841 году Маркс, уже после выхода первых двух томов своего учебника по композиции[17], опубликовал полемически заостренную работу «Старая немецкая теория в споре с нашим временем»[18]. Ее пафос заключался в критике имеющихся «Учений» за их цеховую ограниченность, обособленность от реальной композиторской практики, ориентацию на старые закостеневшие правила, причем основным оппонентом Маркс избрал Дена, чей труд «Теоретико-практическое учение о гармонии с приложением примеров на генерал-бас» как раз появился годом ранее, в 1840-м. 170-страничный не столько теоретический, сколько музыкально-публицистический памфлет возник как ответ на апологию техники генерал-баса у Дена, самую «свежую» из целого ряда подобных консервативных с точки зрения Маркса работ. Утверждение генерал-баса в качестве основы композиции музыкального произведения вызвало его яростную критическую реакцию [8, p. 51]

[17] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch: In 4 Teilen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837, 1838, 1845, 1847.

[18] *Marx A. B.* Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841.

Более того, Маркс категорически возражал против позиции Дена, оставлявшего освоение музыкальной формы на долю самостоятельной работы ученика. Он процитировал фрагмент из его «Учения о гармонии»: «Дальнейшие навыки композиции начинающий автор, уже по большей части освоивший теорию контрапункта и фуги, может лучше приобрести посредством собственных наблюдений и аналитического разбора признанных сочинений прежних времен и современности, чем из учебника»[19]. Оспаривая это утверждение, Маркс сформулировал вывод о важности изучения музыкальных форм и жанров, чему, собственно, и посвящен его фундаментальный труд *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Иными словами, полемика, возникшая, казалось бы, в связи с сугубо узким профессиональным вопросом о роли генерал-баса, подвела в конечном счете к проблеме композиторского образования в целом и противостоянию в музыкальном искусстве «старого» и «нового», «традиции» и «прогресса». В этой полемике Дену была отведена роль ретрограда, Марксу — «авангардиста».

Если учесть, что в жизни и деятельности Маркса профессиональное тесно переплеталось с личным — история взаимоотношений с Мендельсоном тому свидетельство, — то ясно, что его контакты с Деном не могли быть особо тесными не только в 1840-е годы, уже после четко обозначившихся разногласий, но и раньше, в 1830-е. Ден, в свою очередь, в занятиях с Глинкой наверняка придерживался собственной позиции.

Тем более примечательно совпадение трех из пяти тезисов о композиции, изложенных Глинкой в письме к Кашперову, и идей Маркса. Один из них — вопрос соотношения в музыкальном произведении содержания и формы. Глинка обозначает содержание словом «чувство», Маркс указывает точно — *der Inhalt*, но фактически пишут они об одном и том же, только немецкий ученый — развернуто и многословно, а русский композитор — афористично:

[19] „[An diese] muss sich die weitere Kompositionslehre anschliessen, welche jedoch zum grossen Theil der bereits in der Lehre des Kontrapunkts und der Fuge vollkommen ausgebildete angehende Komponist besser durch eigne Anschauung und analytische Zergliederung anerkannter Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, als aus einem Lehrbuche lernen kann“. Цит. по: Ibid. S. 22. См. также *Dehn S. W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. S. 308.

Маркс	Глинка
Строение — это способ оформить содержание произведения — ощущение, представление, идею композиции. Строение художественного произведения более точно можно определить, как проявление, оформление содержания[20].	Чувство зиждет – дает основную идею, форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу[21].

Столь же очевидны точки соприкосновения и в отношении к музыкальной форме как самостоятельному феномену, требующему специального обучения, причем, что важно, под руководством опытного наставника.

Маркс	Глинка
Художественное образование по существу и в значительной степени основано на знакомстве и определении форм и их духа. Без знания формы каждое произведение... остается чем-то неопределенным[22].	*Чувство и форма* — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом, — причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний[23].

Наконец, «условные формы», упомянутые Глинкой в письме к Кашперову (каноны, фуги, вальсы и кадрили) — не что иное, как «прикладные формы» в марксовом «Учении о композиции», которые призваны на практике реализовать положения общей теории. Подобные пересечения не следует расценивать как следы прямого влияния немецкой теории и конкретно воззрений Маркса на Глинку. Для такого утверждения нет никаких оснований. Тем не менее совпадения все же показательны, равно как некоторые тезисы, касающиеся других сторон музыкального искусства, например, отношения композитора к народной песне, необходимости появления национальной оперы — они сходны у обоих. Оперные формы Глинки, которым в первую очередь посвящена наша статья, позволяют предполагать, что композитору были внятны немецкие представления о композиционных структурах.

[20] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Th. 2. Dritte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847. S. 5.
[21] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 603.
[22] Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Th. 3. Vierte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1868. S. 605.
[23] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 603.

Рондо

Очевидный отпечаток западноевропейской теории и практики имеют глинкинские рондо[24]. Если говорить о вокальных, то здесь в первую очередь вспоминаются две арии — Антониды из «Жизни за царя» и Фарлафа из «Руслана и Людмилы». Глинка сам назвал их «рондо», имея в виду, по-видимому, скорее жанр, чем собственно форму, то есть поступил так же, как, например, Людвиг ван Бетховен в своих фортепианных сонатах[25]. Быстрая часть арии Антониды (I д.) имеет строение, которое в отечественной теории музыкальной формы принято определять несколько расплывчато (рондальная форма со схемой а – ход – а' – ход – а'') из-за несоответствия ее тематического плана схеме типичного рондо с двумя контрастными эпизодами (*a b a c a*) (*Таблица 1*):

Таблица 1. Рондо Антониды, тональный и функциональный планы, количество тактов в частях (ГТ — главная тема)

As → Es	Es→ c	As	Des→ f	As	As
ГТ	ход	ГТ	ход	ГТ	Coda
27	16	27	10+7	29	15

Тональный и функциональный планы Рондо Антониды полностью совпадает с описанием, которое Маркс дал первой из пяти форм рондо, составляющих его систему. Рефрен (Маркс предпочитает термин «главная тема»), звучащий в *As-dur*, чередуется с тонально неустойчивыми ходами[26]. По мнению Маркса, такая форма, как и остальные виды рондо, в большей степени подходит для инструментальной музыки, «поскольку вокальное письмо подчиняется совершенно иным законам»[27].

[24] Об использовании немецких форм рондо в романсах Глинки пишет Татьяна Юрьевна Чернова [9].

[25] Бетховен, как известно, нередко называл рондо не только части, написанные в этой форме (например, финал сонаты ор. 53), но и те, которые в современном понимании считаются «рондо-сонатами (финалы ор. 2 № 2, ор. 7, ор. 10 № 3); иногда же части, имеющие форму рондо (*a b a c a*) такого обозначения не получали (например, финал сонаты ор. 14 № 2).

[26] Первая форма рондо в трактовке Маркса, как правило, имеет три части. Пятичастная ее структура также допускается как вариант основной. *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 3. S. 573–576.

[27] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 3. S. 129.

Этот вердикт опровергают и ария Глинки — пример, который Маркс знать, конечно, не мог, и образцы из музыки Вольфганга Амадея Моцарта, наверняка ему известные, — ария Фигаро Non più andrai farfallone amoroso и ария Дон Жуана «с шампанским» *Fin c'han dal vino calda la testa*. Впрочем, как уже было сказано, и Глинка в свою очередь вряд ли был знаком с теорией Маркса, но при этом, несомненно, знал приведенные примеры из опер Моцарта. Иными словами, вполне в духе рекомендаций Дена и практики XVIII века он, по-видимому, черпал сведения о музыкальных формах непосредственно из опыта других мастеров.

Говорить о наличии какой-то конкретной модели для Рондо Антониды затруднительно, но и пройти мимо определенной близости с моцартовскими ариями также нельзя. В *Non più andrai farfallone amoroso* обращает внимание наличие, как и в Рондо Антониды, одинакового материала в эпизодах — своеобразного «припева»[28]. Этот же прием роднит Рондо Антониды с арией Дон Жуана, причем в этом случае одинаковый материал проводится в разных тональностях (тональности III и VI ступеней у Глинки, доминанты и тоники — у Моцарта). Можно в большой долей уверенности утверждать, что все эти арии реализуют сходный композиционный принцип.

Рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» имеет более сложное строение. Если воспользоваться терминологией Маркса, то его основу образует третья форма родно, принадлежащая к так называемым «высшим формам рондо» и имеющая кроме «главной» еще две «побочные темы» (*Таблица 2*). Эта структура традиционно считается основной для жанра рондо, где рефрен (по Марксу — главная тема) чередуется с разными, неповторяющимися эпизодами (*a b a c a*).

Таблица 2. Рондо Фарлафа: 1) тональность, 2) функциональное и 3) тематическое строение, 4) количество тактов

1)	F	d	F	B	F	D→h	d	F	F
2)	ГТ	1 ПТ	ГТ	2 ПТ	ГТ	Ход	1ПТ	ГТ	Coda
3)	a	b	a	c	a	b+c	b	a	
4)	16	16	16	48	16	46	16	16	114

[28] На этот пример совершенно справедливо указали санкт-петербургские авторы: Формы вокальной музыки: учебник по анализу / ред. Н. И. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кульмина. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2022. С. 248.

Однако, если рассматривать композицию целиком, а не только ее структурную основу, то ария Фарлафа весьма заметно отдаляется от описания Маркса. Отличий немало. После третьего рефрена появляется большой раздел разработочного характера (46 тактов), далее повторяется первый эпизод (первая побочная тема) и снова рефрен. Даже если не брать в расчет огромную коду, схема и марксового рондо, и типичных примеров этой формы у композиторов XVIII — первой половины XIX века, в арии Фарлафа нарушены. Собственно «схема рондо» занимает 112 тактов, немного больше трети общей протяженности, в ней доминирует пульсация равномерных «квадратов» по 16 тактов, остальные две трети — это добавления, включающая более дробные и менее симметричные цепи мотивов.

Поиск некого образца, от которого Глинка мог бы оттолкнуться, в современной ему опере или в предшествующей вокальной и инструментальной музыке, — столь же сложная задача, как и в случае с Рондо Антониды. В стилевом плане, несомненно, вихревой поток скороговорки Фарлафа, обезумевшего от предвкушения своего триумфа, рождает ассоциации со сходными остинатными нагнетаниями в комических операх Джоаккино Россини. Заманчивая и, как нам кажется, даже провокационная параллель возникает и с уже упомянутой арией Дон Жуана. В этом случае Фарлаф оказывается пародийным, даже фарсовым вариантом образа знаменитого любовника, поющим свою монструозную русскую «арию с шампанским» с преувеличенным напором и размахом. Однако явных аналогов, сходно разработанной формы рондо у других мастеров найти не удается.

За исключением одного образца. Он, однако, обнаружился не в музыкальном сочинении, а в теоретическом трактате.

Рондо Антонина Рейхи

Антонин Рейха (1770–1836) — чешский композитор, работавший в Париже и Вене и завоевавший известность в первую очередь как педагог (*Иллюстрация 5*). Среди его учеников — Гектор Берлиоз, Ференц Лист, Шарль Гуно, Сезар Франк. С преподаванием было связано и появление его теоретических работ, среди которых — «Учение о музыкальной композиции» (*Traité de haute composition musicale*). Двухтомный труд, включающий 10 глав, был издан во Франции (*Zetter*, 1824–1826), потом переведен

Карлом Черни и опубликован в Вене с параллельными текстами на французском и немецком (*Diabelli*, 1832)[29]

Иллюстрация 5. Антонин Рейха. Портрет кисти Элеоноры А. фор Штойбен (Eleonore A. von Steuben)[30]

[29] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. Aus Französischen ins Deutsch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny. Wien: Ant. Diabelli und Comp., o. J.
[30] Источник: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157073.

Даже беглый взгляд на этот трактат убеждает в его фундаментальности и одновременно практической направленности. Наиболее основательно разработаны главы, посвященные гармонии, контрапункту и фуге. Музыкальные формы рассмотрены в последней, десятой главе. Ее относительно малый объем не мешает Рейхе проявить присущую ему оригинальность в трактовке феноменов музыкальной композиции, в том числе и формы рондо (*Иллюстрация 6*).

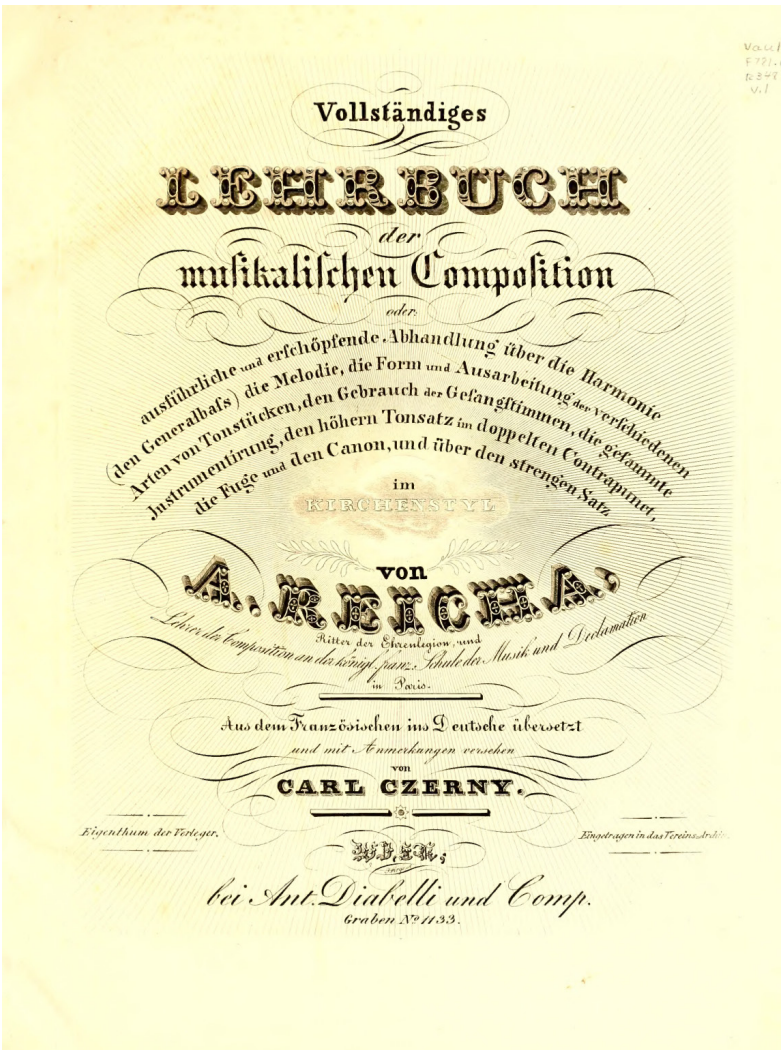

Vollständiges
LEHRBUCH
der
musikalischen Composition
oder
ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz
im
KIRCHENSTYL
von
A. REICHA
Ritter der Ehrenlegion, und Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation in Paris.
Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen
von
CARL CZERNY.
Eigenthum der Verleger.
Eingetragen in das Vereinsarchiv
bei Ant. Diabelli und Comp.
Graben № 1133.

Иллюстрация 6. Титульный лист трактата А. Рейхи с переводом Карла Черни. Wien: Ant. Diabelli, 1832

Рондо «по Рейхе» состоит из четырех разделов, каждый из которых начинается главной темой, играющей в форме основную роль[31]. Тема обычно имеет двухчастное строение с репризой или без — такую структуру Маркс причисляет к песенным формам (*Liedformen*). Далее в трех из четырех частей за главной темой, повторяющейся *da capo* точно или в варьированном виде, следуют построения, которые Рейха, а вслед за ним Черни, называет новыми «идеями» (*idées*, *Ideen*). В результате складывается следующий тематический план: *a* + *b*, *a* + *c*, *a* + *d*.

Три обозначенные части, если их завершить повторением рефрена, не противоречат строению марксовой третьей формы рондо, только у Рейхи не две, как у Маркса, а три побочные темы (в русской терминологии — эпизода). Соответствует такая схема и венской классической композиторской практике, где встречаются многотемные рондо — например, *a-moll*'ное Рондо Моцарта KV 511 (его схема — *a b a c a d a*). Для изложения «новых идей» Рейха предлагает тональность VI ступени или доминанту (первый эпизод), субдоминанту (второй эпизод), одноименную (третий), что тоже вполне соответствует общепринятым нормам.

Однако четвертая часть рондо в трактате Рейхи представляет собой нечто не совсем обычное:

> Этот раздел самый важный и самый длинный. <…> Он начинается снова с главной темы, и на этот раз ее можно провести с изменениями или без, только повторы следует опускать. В нем должна главенствовать основная тональность, но необходимо и развитие. Здесь вновь проводятся самые привлекательные идеи, изложенные в трех предыдущих разделах; <…> их развивают в большей или меньшей степени. Все это осуществляется с помощью легких модуляций, постоянно напоминая о главной тональности[32].

Фактически здесь речь идет о включении в рондо своеобразной разработки, как бы добавленной к типичной схеме. Правда, хотя автор настаивает на развитии как таковом, выделяя это слово крупным шрифтом, в этой части отсутствует активное тональное движение, характерное для разработок. Модуляции допускаются, но «легкие», не уводящие далеко от основной тональности. Общее же строение рондо в трактате Рейхи, выглядит следующим образом (*Таблица 3*):

[31] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. S. 1167–1170.
[32] Ibid., S. 1168.

Таблица 3. Строение рондо в трактате Рейхи

1	2	3	4
a + *b*	*a* + *c*	*a* + *d*	*a* + развитие, Coda

Рондо Фарлафа у Глинки как будто написано прямо по этой схеме с одним отступлением: выпущен третий раздел (*a*+*d*). Зато необычный четвертый, изобретенный Рейхой, имеется, как и кода, которой отведено солидное время и пространство партитуры. Вокальная партия построена на материале из эпизода *b*, в оркестровой же партии звучат мотивы из эпизода *c*. Необычная конфигурация формы рондо в арии Глинки, находит, таким образом, свое теоретическое оправдание. Совпадение композиционного решения в арии и теоретической новации Рейхи поражает и подводит к вопросу о причинах и обстоятельствах его появления.

Дать на него определенный ответ вряд ли возможно, предположения же весьма зыбки. Очень соблазнительно домыслить знакомство Глинки с трудом Рейхи в Австрии, где он остановился по пути из Италии в Берлин. Лето и начало осени 1833 года, судя по «Запискам», композитор провел в Вене и окрестностях, а незадолго до этого именно в Вене трактат Рейхи был опубликован. Место и время удивительным образом совпали, однако нельзя всерьез предполагать, что Глинка познакомился с книгой Рейхи, более того, приобрел ее, изучил, запомнил такую деталь, как описание формы рондо, и спустя десять лет воспроизвел ее в арии Фарлафа. Его краткие отчеты в «Записках», письма полны жалоб на плохое самочувствие и беспрерывное лечение. Тут уж не до самостоятельных теоретических штудий, тем более что впереди были уроки у Дена. Так что вопрос о природе совпадения формы арии Фарлафа и «рондо Рейхи» остается открытым.

Рондо и «глинкинские вариации»

Одним из ключевых качеств рондо «по Марксу» была дифференциация роли устойчивой, завершенной темы и неустойчивого хода — теоретического тезиса, положившего начало функциональному подходу к музыкальной форме. В предисловии ко второму тому «Учения о композиции» Маркс пишет, что любое музыкальное произведение имеет начало и конец, а значит — объем,

складывающийся из частей, объединенных особым образом[33]. Этот «особый образ» как раз и составляет чередование структурно завершенных построений и неустойчивых переходов. Такое понимание сформировалось у Маркса на основе анализа венского классического музыкального наследия. К творчеству венских классиков отсылает читателей своего труда и Антонин Рейха, советуя на примере сочинений Гайдна, Моцарта и Бетховена освоить различные способы развития музыкальных идей[34].

Немало страниц его «Учения о композиции» отведено соотношению этого развития и экспозиции, что опять-таки, пусть и не настолько четко и определенно, как у Маркса, свидетельствует о внимании к функциональной дифференциации частей в музыкальной форме.

Сходное отношение, но не в теории, а на практике, находим у Глинки: феномен «хода», появление зоны неустойчивости в его оперных формах может вносить динамику в самые статичные структуры, в том числе в вариации на сопрано *ostinato*. Этот тип вариаций в инструментальной музыке встречался редко, у венских классиков — лишь эпизодически. Композиторы эпохи романтизма отдали ему более весомую дань, причем в основном в опере. Один из ранних примеров, не исключено, что самый ранний — Романс Адолара в «Эврианте» Карла Марии фон Вебера (1823). В камерно-вокальной музыке еще более ранний образец — песня, открывающая цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» (1815–1816). Довольно часто такие куплетно-вариационные формы встречаются в русских операх XIX века, в том числе впервые у Глинки, что и обусловило название «глинкинские вариации», утвердившееся в российской теории.

Такая форма может предельно приближаться к своей песенной основе, как, например, в Персидском хоре из «Руслана и Людмилы» (III д.), где доминирует экспозиционность: от куплета к куплету изменяется только оркестровка, фактура и детали гармонии. Похоже решен и Рассказ Головы из финала II действия. Однако здесь в мерное течение куплетов вклиниваются две речитативные реплики Руслана. Они очень важны, это по своей сути «ходы» — и в драматургическом, и в музыкальном плане. В репликах звучат вопросы, ключевые для разрешения коллизии: «кто злодей» (Черномор) и «как его победить» (меч должен отсечь бороду Черномора), они совпадают с модуляционными связками, соединяющими вариации (*B-dur* → *g-moll*).

[33] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 2. S. 4.
[34] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. S. 1130.

Еще более динамичны «ходы» в Балладе Финна. Они фактически превращают вариации на сопрано *ostinato* в подобие рондо со связками между варьированными повторениями основной темы (*Таблица 4*). Варьирование, как и в Рассказе Головы, затрагивает в первую очередь оркестровую фактуру. Последний ход длиною в 38 тактов фактически представляет собой разработку с весьма интенсивным тонально-гармоническим развитием. На нее приходится рассказ Финна о том, как он постиг тайны волшебства, чтобы покорить неуступчивую Наину.

Таблица 4. Строение Баллады Финна: 1) — тематический и функциональный план, 2) — количество тактов, 3) — тональности

1)	A	A1	ход	A2	A3	ход	A4	ход	A5	A6	A7	Coda
2)	16	10	12	16	16	4	14	38	16	22	25	27
3)	A	a, A	E, fis, gis	A	A	A → C	C, a	F, Ges, G, B	A	A, a	A	A

Сам феномен глинкинских вариаций в «Руслане» демонстрирует, таким образом, большой диапазон возможностей. Иными словами, статичные по своей сути остинатные вариации обогатились компонентами результативного развития, что можно считать изобретением Глинки.

La solita forma

Отношение Глинки к итальянской опере очень хорошо документировано самим композитором в его литературном и эпистолярном наследии, рассмотрено в монографии Елены Михайловны Петрушанской [10], а также в целом ряде научных статей отечественных и зарубежных исследователей. Среди итальянских композиторов, привлекавших внимание Глинки и вызывавших его неподдельный интерес, выделяются в первую очередь мастера бельканто XIX века — Джоаккино Россини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Путешествие в Италию давало возможность не раз увидеть их сочинения на сцене. В карнавальный сезон 1830 года в Милане Глинка посетил две громкие премьеры в театре «Каркано» (*Carcano*) — «Анну Болейн» Доницетти и «Сомнамбулу» Беллини. Он не только пришел в восторг от беллиниевских кантилен, но и изучал их, что выразилось в стремлении запомнить и основательно включить в свой слуховой опыт их особенности:

Для открытия театра дали первое представление оперы Доницетти «Анна Болена». Исполнение мне показалось чем-то волшебным; участвовали Рубини, Паста (которая действительно отлично выполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), Галли, Орланди etc. <...> Из других опер я помню: «La Semiramide» Rossini, «Romeo e Giulietta» Zingarelli, «Gianni di Calais» Donizetti. В конце карнавала наконец явилась всеми ожидаемая «Sonnambula» Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого m a e s t r o, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга. После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места[35].

Первые восторги Глинки через некоторое время, как известно, сменились более критическим отношением, даже раздражением, стремлением обозначить свою обособленность, отдаление от итальянской оперы как таковой — не в последнюю очередь из-за ее господства в петербургском императорском театре. Играли роль, конечно, и художественные причины — желание «писать по-русски», русскую оперу — такие высказывания композитора хорошо известны.

Поиски точек соприкосновения музыкального языка Глинки, прежде всего мелодики, и музыки его итальянских современников уже стали «общим местом» в музыковедении. Дискуссии, начавшиеся при жизни композитора, продолжаются и в XXI веке, однако «итальянский след» в любом случае очевиден и для российских, и для зарубежных ученых вне зависимости от того, какую оценку он получает. Детально эта проблема освещена в уже упомянутой диссертации Романа Александровича Нагина и статье Рудгера Хелмерса, посвященной «Жизни за царя» [11].

Композиционные решения итальянских мастеров также не могли не оказать влияние на Глинку хотя бы уже потому, что в первой половине XIX века итальянская оперная традиция оставалась ведущей в европейском музыкальном театре. Хелмерс обратил внимание на то, что даже жанровые обозначения в автографе «Жизни за царя» выдавали «итальянскую ориентацию» Глинки, соотносившего некоторые номера и сцены своей оперы с композиционными

[35] *Глинка М. И.* Записки. С. 42–43.

структурами, принятыми в Италии, — *Scena*, *Terzetto e Coro*, *Recitativo e Duetto*, *Romanza* [11, p. 27]. Сходным образом поступил он и в «Первоначальном плане» «Руслана и Людмилы»[36], где также встречаются обозначения на итальянском, а иногда и итальянские слова, записанные по-русски: *Cavatina* Людмилы после Ритурнели (от итальянского *ritornello*. — И. С.), *Stretta*, Duetto, Duettino. Примечательно, что в разметке плана танцевальной сцены в волшебном саду Наины Глинка пользовался французскими терминами — *Entrée*, *Variation* — наряду с итальянскими (*Adagio*, *Coda*).

В ряду крупных вокальных оперных форм, отвечавших замыслам Глинки, выделяется *la solita forma*. «Обычной» — именно так ее название переводится на русский — она стала в XIX веке, сменив ранее повсеместно распространенную в арии форму *da capo*. В теоретических источниках глинкинского времени термин *la solita forma* не употреблялся. Немецкое музыковедение к оперным формам в принципе относилось весьма равнодушно: единственное сочинение, о котором упоминает Маркс в «Учении о композиции», да и то в связи с речитативом, а не с арией, — «Ифигения в Авлиде» Кристофа Виллибальда Глюка[37].

О *la solita forma* впервые заговорили в середине XIX столетия, первым, кто о ней написал, был Абрамо Базеви (1818–1885), итальянский композитор и критик. Его книга об операх Джузеппе Верди вышла в 1859 году, спустя два года после смерти Глинки[38]. Потом монография была забыта, но во второй половине XX века на волне интереса музыковедения к исторически аутентичной терминологии на нее обратили внимание, в том числе и российские музыковеды, начав активно использовать это определение в работах, посвященных итальянской опере XIX века[39]. Из новейших публикаций, посвященных в том числе *la solita forma*, отмечу

[36] Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила». Расшифровка и комментарии М. Арановского. М.: Композитор, 2004.

[37] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 2. S. 412–416.

[38] *Basevi A.* Studio sulle Opere di G. Verdi. Firenze: Tofani, 1859.

[39] Назову ряд диссертаций: *Коровина А. Ф.* Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017; *Логунова А. А.* Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2017, *Садыкова Л. А.* Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016.

статьи Н. В. Пилипенко [12] и А. А. Филиппова [4]: в первой заострен вопрос формирования этой структуры, во второй отмечен ряд подобных форм в операх Глинки.

Многочисленные образцы таких композиций легко обнаружить в операх Россини, Беллини, Доницетти, хорошо известных Глинке. Сольная и ансамблевая сцена (прежде всего дуэт) обычно строится на принципе темпового и тематического контраста. Как правило она включает четыре раздела — речитатив, медленное кантабиле, *tempo di mezzo* (связующий раздел, обычно речитативного плана) и быструю кабалетту, которую иногда называют стреттой (то есть собственно ария, без речитатива, состояла из трех разделов). Есть и более компактные двухчастные варианты — без *tempo di mezzo*. Во всех разделах к солистам может присоединяться хор. В *The Cambridge Companion to Verdi* приведена схема сольной сцены, типичная для опер Россини (*Таблица 5*) [13, p. 50].

Примеры использования Глинкой *la solita forma* в сольных номерах весьма многочисленны: Каватина и рондо Антониды, Речитатив и ария Вани с хором («Жизнь за царя»), Арии Руслана и Ратмира, Каватина и Сцена и ария Людмилы. Именно этим термином, по-видимому, стоит заменить принятое обычно обозначение «контрастно-составная форма», имеющее расплывчатые границы. Прямое сопоставление Глинки с итальянскими образцами показывает, насколько точно и полно он усвоил принципы организации большой итальянской вокальной формы. В Каватине Людмилы узнаются не только общие очертания, но и все стадии развертывания формы россиниевской Каватины Розины из «Севильского цирюльника» — вплоть до синтаксического строения и ожидаемого сходства ряда мелодических оборотов. Она напоминает также о Каватине Амины из беллиниевской «Сомнамбулы» — тем более, что и сюжетно-сценическая ситуация очень похожа: невесты в преддверии свадьбы, в окружении друзей, Людмила обращается к отцу, Амина — к матери. Сопоставив схему *la solita forma* из *The Cambridge Companion to Verdi* и Каватины Людмилы, легко обнаружить точное совпадение (*Таблицы 5, 6*). Сходное строение имеет и Ария Руслана из II действия (*Таблица 7*), и Ария Вани с хором из «Жизни за царя» (*Таблица 8*).

Таблица 5. Схема арии в *la solita forma* (версия россиниевского времени) из *The Cambridge Companion to Verdi* [13, p. 50]: 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция; 4) действие; 5) стих

1)	Сцена	Ария		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta*
2)	Речитатив; может предваряться хором или орк. вступлением	Незамкнутое или замкнутое построение	Диалог, может включать других персонажей	Тема – переход – тема – *Coda*
3)	V → I	I; I → V	I → V; ход	I
4)	Действие	Размышление/ реакция	Действие/ переоценка	Размышление/ реакция
5)	нерифмованный стих	рифмованный стих		

Таблица 6. Схема Каватины Людмилы из «Руслана и Людмилы» (I д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция; 4) действие; 5) стих

1)	*Интродукция*	Каватина Людмилы		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Предваряется хором	Трехчастная форма с разомкнутой репризой	Хор	Трехчастная форма A B A *Coda*
3)		I → III	III → V	I – VI – I
4)	Действие	Обращение к отцу: «Грустно мне, родитель дорогой»	Переоценка: «Не тужи, дитя родимое»	Реакция: «Не гневись, знатный гость»
5)	рифмованный стих			

Таблица 7. Схема Арии Руслана из «Руслана и Людмилы» (II д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция (тональность); 4) действие; 5) стих

1)	*Сцена*	Ария Руслана		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Речитатив	Трехчастная форма	Речитатив	Сонатная форма *Coda*
3)		I (*e-moll*)	ход	I (*E-dur – H-dur – D-dur- E dur – G-dur – E-dur*)
4)	«О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?»	Размышление: «Времен от вечной темноты, быть может, нет и мне спасенья»	Переоценка: «Но добрый меч и щит мне нужен»	Реакция: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»
5)	рифмованный стих			

Таблица 8. Схема Арии Вани с хором из «Жизни за царя (IV д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция (тональность); 4) действие; 5) стих

1)	*Сцена*	Ария Вани с хором		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Речитатив	Две строфы (вариантно-куплетная)	Хор и соло	Двухчастная репризная форма (итальянская *lyric form*) *Coda*
3)		I (*B-dur*)	ход (*g* → *F*)	V (*F-dur*)
4)	«Бедный конь в поле пал»	Размышление: «Ты не плачь, не плачь, сиротинушка»	Переоценка: «То не вьюга, метель окликается»	Реакция: «Зажигайте огни, вы седлайте коней»
5)		рифмованный стих		

Однако ограничиться простой констатацией близости форм Глинки итальянским образцам, как мне кажется, недостаточно. Гораздо более важно понять, существуют ли какие-то отличия в их трактовке помимо естественных отличий тематизма.

Более всего итальянской модели соответствует форма быстрой части в Арии Вани — «кабалетты». В российской терминологии такая форма определяется как репризная двухчастная со схемой *a a' b a"*. В большинстве англоязычных источников ее называют «лирической формой» (*lyric form*[40]), имея в виду близость простым песенным и танцевальным образцам. Оба определения предполагают четкость и соразмерность «квадратного» строения (4+4+2+2+4). В Арии Вани метроритмическое и синтаксическое членение представляет собой вариант такой структуры: *a* (2+2+4) *a'* (2+2+4), *b* (1+1+1+1+1+1+2), *a"* (2+2+4). Синтаксис в части *b* более дробный, что вместе с секвенционным развитием придает композиции большую динамику. Двухчастные «лирические формы» можно обнаружить также в Трио «Не томи, родимый», в Дуэте Вани и Сусанина — на эти примеры указывает и Рутгер Хельмерс [11, p. 31, 37].

В Каватине Людмилы усложняющим качеством можно считать включение в поэтический текст кабалетты обращений к трем женихам — Фарлафу, Ратмиру и Руслану. Такие реплики, адресованные персонажам, присутствующим на сцене, встречались в итальянских ариях *d'azione* еще в XVIII веке, но у Глинки прием подан иначе, «крупным мазком»: обращения Людмилы занимают всю часть сложной трехчастной формы с контрастной серединой (слова, предназначенные Ратмиру, своим восточным колоритом резко отличаются от остального тематизма). Тем самым в кабалетту фактически включено сценическое действие, она обрисовывает мизансцену — оригинальное и необычное решение.

Еще более сложно решена кабалетта в арии Руслана: она написана в сонатной форме с разработкой, чрезвычайно редко встречающейся в вокальной музыке. Побочная тема из арии первоначально появляется Увертюре оперы, что придает номеру дополнительную весомость и значимость. Сонатная логика по своей сути противоречит заключительной функции стремительной кабалетты, сообщая ей особую внутреннюю напряженность и тем самым уводя арию Руслана весьма далеко от итальянских прообразов.

В целом можно сказать, что при несомненной опоре Глинки на общепринятые прототипы структур современной ему итальянской оперы в его практических опытах заметно стремление к усложнению композиционных решений, их более тесному взаимодействию с конкретными сценическими ситуациями и реакцией на них персонажей. К таким же выводам подводит анализ ансамблей и финалов.

[40] Термин предложен Йозефом Керманом [14].

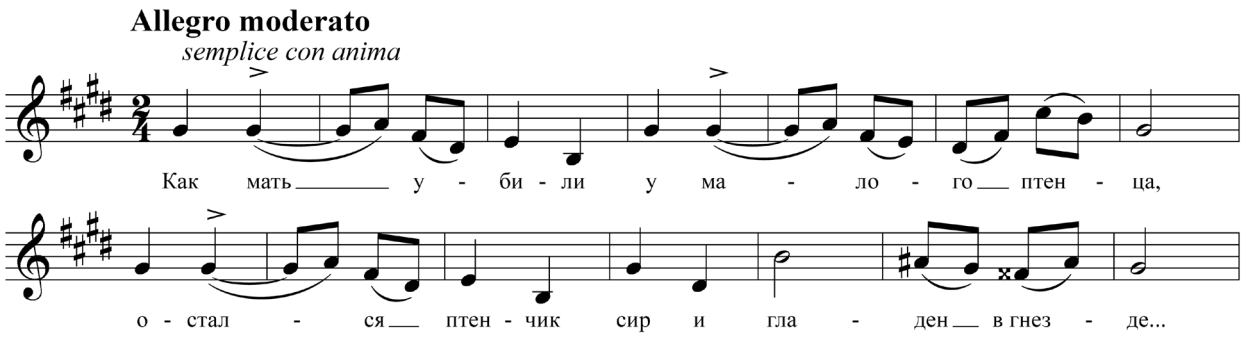
Схема дуэта, имеющего структуру *la solita forma* отличается от арии не существенно, практически точно с нею совпадает строение сцены и дуэта Вани и Сусанина («Жизнь за царя», III д.), Ратмира и Финна («Руслан и Людмила» V д.). По модели итальянских моделям сделаны финалы I и III действий «Жизни за царя», IV действия «Руслана и Людмилы».

«Forme значит красота»

«Красота» — категория, которой в области музыкальной формы и в музыкальном сочинении в целом непросто найти объективные критерии. Глинка, впрочем, в своих «Тезисах о композиции» — о них шла речь выше — дал подсказку, объяснив красоту формы стройностью целого и соразмерностью его частей. Иными словами, число, равенство, симметрия, пропорция становятся теми аргументами, которые позволяют если не разгадать тайны музыкального мышления, то по крайней мере обратить внимание на закономерности композиции, на то качество, которое так восхитило Дена, отметившего в музыке Глинки законченную округленность частей формы и ясность целого.

Архитектоническую стройность оперных форм Глинки можно ощутить даже без анализа партитур и подсчета тактов. Она выявляется в особом качестве — равнодлительности разделов, идущем, по-видимому, от строфической организации поэтического текста, нередко от «квадратных» построений городской русской песни, с одной стороны, и итальянской *lyric form* — с другой. В трио «Не томи родимый», входящем в качестве *Largo concertato* в итальянскую по своему генезису сцену финала первого действия «Жизни за царя», таких частей пять: три куплета — по 16 тактов и кода 24 такта (8 + 16). Размеренность «русской баркаролы», снискавшей популярность и в России, и у европейской публики, не сбивает ни проведение второго и третьего куплетов в форме канона у пары голосов, ни подключение хора в коде.

Сочетание почти нарочитой простоты и ученой технической премудрости — одно из характернейших качеств глинкинской композиции. Оно проявлется даже тогда, когда самим композитором в Песне Вани, самом известном вокальном номере «Жизни за царя» (*Пример 1*), прямо обозначен этот непритязательный жанр.



Пример 1. Песня Вани («Жизнь за царя, III д.)

Форма куплета состоит из ряда мелодических постоений практически равной протяженности. Большая часть из них — типичные для городской песни «квадраты» из 8 тактов каждое. Оговорка «практически» вызвана изысканной деталью, которую Глинка привнес в метрическую однородность: первые две фразы он сжал до 7 тактов, что стало примером глинскинской «органической неквадратности», служащей обычно аргументом близости его тематизма народнопесенным истокам[41]. Впрочем, в семитактах песни Вани все же ощущается производность от нормативной квадратности, когда первый трехтакт воспринимается как сжатие четырехтакта — прием, который встречается и у Моцарта. Но причина неквадратности в глинкинском случае не имеет принципиального значения, важно, что два семитактовых предложения темы звучат свежо и оригинально, сбивая инерцию восприятия *lyric form*.

Ощущение архитектонической соразмерности возникает и тогда, когда протяженность частей формы различна, а симметрию рождает их сочетание. В Каватине Людмилы («Руслан и Людмила», I д.) образуется построение именно такого рода (*Таблица 9*).

[41] Термин был введен для обозначения неквадратной структуры периода, возникшей не из-за нарушения квадратности, а как самостоятельные феномен. *Мазель Л..А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. С. 605.

Таблица 9. Схема Каватины Людмилы (1 раздел — кантабиле) из «Руслана и Людмилы» (I д.): 1) раздел; 2) тональность; 3) тематизм; 4) количество тактов; 5) поэтический текст

1)	вступление	экспозиция темы	середина		нетональная реприза	реприза	*Coda*
2)	*G*	*G–D*	*A*	*G*	*B*	*G–D*	*h*
3)	a	a	B	C	A	a	c
4)	8	11 (3+3+5)	8	4	2	7	11
5)	—	«Грустно мне, родитель дорогой!	«Разгони тоску мою...»	«В терему моем высоком»	«запою»	«запою»	«про любовь мою»

В кантабиле, написанном в типичной для итальянских арий трехчастной форме с дополнением, обращают на себя внимание тонкие тональные и ладовые светотени, в нем нет точных повторов, зато в изобилии встречается мелизматика, заставляющая вспомнить колоратуры Россини. По схеме видно, что эта часть имеет совершенную архитектонику. Вступление вместе с экспозицией темы (19 [8+11]) в сумме уравновешены репризой вместе кодой (20 [9+11]), причем реприза «рифмуется» со вступлением (9 и 8), а экспозиция — с кодой (11 и 11). Помимо равновесия такого рода, в каватине очень четко акцентирована точка золотого сечения всей композиции. Она приходится на начало нетональной репризы: ярко, на кульминации звучит первый мотив каватины, но не основной тональности *G-dur*, а в *B-dur*'е.

Впечатляют пропорции и в быстрой части Каватины Людмилы. Точка золотого сечения в ней совпадает с началом коды, где голос Людмилы сплетается со звучанием хора, причем фразы ее мелодии отсылают не столько к тематизму быстрой части, сколько к начальным оборотам медленной. Пропорциональность, симметричность — атрибуты многих форм в ариях Глинки в обеих его операх.

Аналитические наблюдения позволяют, если воспользоваться знаменитыми словами Александра Сергеевича Пушкина из его «Моцарта и Сальери», «поверить алгеброй гармонию». Сравнивая Глинку с Моцартом, Николай Андреевич Римский-Корсаков писал, что «оба они родились с тем чудным природным архитектоническим слухом и той природной логикой мысли, которая не требует школьного учения, а развивается и укрепляется в жизненной музыкальной

практике»[42]. Эту цитату приводит Александр Яковлевич Селицкий в статье «Был ли Глинка моцартианцем?» [15], замечая, что параллель «Глинка — Моцарт» имеет очень солидный стаж в музыковедении [там же, с. 180]. Тяготение к симметричным пропорциональным соответствиям — одно из качеств, которое роднит отношение к форме этих двух композиторов. Причем в обоих случаях пропорциональность и симметричность не примитивны, они выявляются не прямолинейно, что становится очевидным, например, если сопоставить Каватину Людмилы и Каватину Амины из «Сомнамбулы», где равновесие достигается самым простым способом — равенством экспозиции и репризы и в кантабиле, и в кабалетте. Как уже отмечалось, решения Глинки практически всегда более сложны и изысканны, чем у его итальянских «учителей», как ни странно давать такую характеристику композитору, с чьей музыкой обычно связаны представления о простоте и экономии средств. Структурная организация его оперных форм в высшей мере соответствует оценке Дена — законченная округленность частей и ясность целого — но при этом скрывает внутреннюю динамику и целенаправленность.

Заключение

Обсуждение оперных форм Глинки показало, что в этой сфере, как и во многих других, его мышление было тесно связано с претворением западноевропейского опыта. Однако рассматривать такое взаимодействие с точки зрения только «влияний» и тем более «заимствований», акцентировать вопросы либо первенства, либо подражания непродуктивно по многим причинам. Обмен музыкальными идеями был не исключением, а, скорее, правилом не только в XVIII веке, но и во времена Глинки. Разговоры о «плагиатах» Г. Ф. Генделя и К. В. Глюка, которые велись в музыковедении первой половины прошедшего столетия, в конце века сменились тотальными поисками интертекстуальных связей в том числе и в музыке композиторов-романтиков. Но и миновать вопрос параллелей и пересечений было бы совершенно неправильным. Многочисленные примеры общности, которые выявляются при сравнении музыкальных форм Глинки с немецкой и итальянской теорией и практикой, тому доказательство.

[42] *Римский-Корсаков Н. А.* Теория и практика и обязательная теория музыки в русской консерватории // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 2. С. 188–212. С. 189.

Гениальность Глинки состояла в первую очередь том, что его композиционные решения были новыми для русской музыки. Опираясь на богатые традиции, он поставил русскую оперу впервые вровень с европейской. В его сочинениях она получила прививку зрелого профессионализма, дала импульс для развития отечественного музыкального театра в XIX веке не в стороне, а в русле общих процессов. Но и европейский музыкальный театр в операх Глинки получил первый образец большой оперы, созданной за границами главных оперных метрополий, оперы, в которой национальная сюжетная, образная и интонационная основа соединилась со сложными и развитыми принципами музыкальной композиции.

Опора на итальянскую оперную традицию, усвоение немецкой композиторской науки, о которых много и в разном тоне высказывались ученые прошлого и наших дней, особенно остро высвечивают проблему национального и интернационального в музыке Глинки и, в целом, в русской опере XIX века. Строго говоря, статусы «первого русского классика» и «национального гения», которыми наделили Глинку и которые трудно оспаривать, до некоторой степени противоречат друг другу, поскольку «классичность» предполагает некую универсальность, синтетичность, сплав различных стилистических, языковых качеств в единое целое, а «национальное» неотделимо от специфического. По-видимому, Глинке удалось разрешить это противоречие, стать национальным оперным классиком потому, что весьма разнородные истоки у него исключительно органично «прилажены» друг к другу. И «русское» — только один из ряда, пусть и очень важный компонент его стиля. Характеристические приметы его музыки нередко ускользают от европейского слуха, на первый план выступает общеевропейская лексика и композиционная логика. И, напротив, русскому уху без специальной настройки чаще всего сложно уловить отсылки к немецким, итальянским, французским оперным опытам. Тем больший простор возникает для новых аналитических интерпретаций его наследия.

Список литературы

1. *Цукер А. М.* Глинка в музыковедении XXI века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 10–20. https://doi.org/10.52469/20764766_2024_02_10

2. М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. Т. 1, 2.

3. *Pilipenko N. V. Mio ben ricordati* by Franz Schubert and Mikhail Glinka: Concerning the Problem of "the Personal" and "the Alien". Russian Musicology. 2024. No. 3, pp. 19–30. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.019-030

4. *Филиппов А. А.* Итальянские традиции в операх М. И. Глинки // Теория и история искусства. 2024. № 3/4. С. 229–247.

5. *Лащенко С. К.* Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья вторая // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 8–23. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023

6. *Коробова А. Г.* «Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 42–64. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

7. *Савинцева В. А.* Учебные занятия Зигфрида Дена и Глинки. В чем секрет методы «ученого немца»? // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. Т. 1. С. 55–63.

8. *Menke J.* Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner // Musiktheorie. 2018. Bd. 33, Nr. 1. S. 49–61. https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31474

9. *Чернова Т. Ю.* О вокальном формообразовании в музыке М. И. Глинки, или В какой форме написан романс «Я помню чудное мгновенье»? // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 3(51). С. 20–41. https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.51.3.003

10. *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.

11. *Helmers R. A Life for the Tsar* and Bel Canto Opera // *Helmers R.* Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitism in Nineteenth-Century Russian Opera. New York: University of Rochester Press, 2014. P. 20–49. https://doi.org/10.1515/9781580468732-005

12. *Пилипенко Н. В.* Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 4. С. 42–63. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

13. *Balthasar S. L.* The Forms of Set Pieces // The Cambridge Companion to Verdi / ed. by Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 47–68. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521632287.005

14. *Kerman J.* Lyric Form and Flexibility in *Simon Boccanegra* // Studi Verdiani. 1982. № 1. P. 47–62.

15. *Селицкий А. Я.* Был ли Глинка моцартианцем? (Заметки к проблеме) // Моцарт и моцартианство. М.: Композитор, 2007. С. 180–202.

References

1. Tsuker, A. M. (2024). Glinka in the Twenty-First Century Musicology. *South-Russian Musical Anthology*, (2), 10–20. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2024_02_10

2. Degtyareva, N. I., & Sorokina, E. G. (Eds.). (2006). *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii* [*Mikhail Glinka. Towards the 200th Anniversary of the Birth: Materials of the International Scholarly Conferences*] (Vols. 1–2). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

3. Pilipenko, N. V. (2024). *Mio ben ricordati* by Franz Schubert and Mikhail Glinka: Concerning the Problem of “the Personal” and “the Alien.” *Russian Musicology*, (3), 19–30. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.019-030

4. Filippov, A. A. (2024). Italian Traditions in M. I. Glinka’s Operas. *Theory and History of Art*, (3/4), 229–247. (In Russ.).

5. Lashchenko, S. K. (2024). Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. Second Article. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 8–23. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023

6. Korobova, A. G. (2024). *A Life for the Tsar* vs *Les Huguenots*: European Opera in Search of New Forms (On the 220th Anniversary of the Birth of M. I. Glinka). *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (3), 42–64. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

7. Savintseva, V. A. (2006). The Teachings of Siegfried Dehn and Glinka. What is the Secret behind the "Learned German's" Methods? In N. I. Degtyareva, & E. G. Sorokina (Eds.), *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii* [*Mikhail Glinka. Towards the 200th Anniversary of the Birth: Materials of the International Scholarly Conferences*] (Vol. 1, pp. 55–63). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

8. Menke, J. (2018). Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner. *Musiktheorie*, *33*(1), 49–61. https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31474

9. Chernova, T. Yu. (2025). On Vocal Form Design in the Music of M. I. Glinka, or in What Form Was the Romance "I Remember a Wonderful Moment" Written? *The Music Theory Society's Journal*, (3), 20–41. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.51.3.003

10. Petrushanskaya, E. M. (2009). *Mikhail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva* [*Mikhail Glinka and Italy: the Enigmas of his Life and Work*]. Klassika-XXI. (In Russ.).

11. Helmers, R. (2014). *A Life for the Tsar* and Bel Canto Opera. In Helmers, R. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera* (pp. 20–49). Boydell & Brewer. https://doi.org/10.1515/9781580468732-005

12. Pilipenko, N. V. (2022). The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras. *Contemporary Musicology*, (4), 42–63. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

13. Balthazar, S. L. (2004). The Forms of Set Pieces. In S. L. Balthazar (Ed.), *The Cambridge Companion to Verdi* (pp. 47–68). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521632287.005

14. Kerman, J. (1982). Lyric Form and Flexibility in *Simon Boccanegra*. *Studi Verdiani*, *1*, 47–62.

15. Selitsky, A. Ya. (2007). Byl li Glinka motsartiantsem? (Zametki k probleme) [Was Glinka a Mozartian? (Notes on the Problem)]. In A. M. Tsuker (Ed.), *Motsart i motsartianstvo* [*Mozart and Mozartianism*] (pp. 180–202). Kompozitor Publishing House

Сведения об авторе:

Сусидко И. П. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада.

Information about the author:

Irina P. Susidko — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Musical Theatre Studies; Leading Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 08.10.2025; одобрена после рецензирования 21.11.2025; принята к публикации 05.12.2025.

The article was submitted 08.10.2025; approved after reviewing 21.11.2025; accepted for publication 05.12.2025.