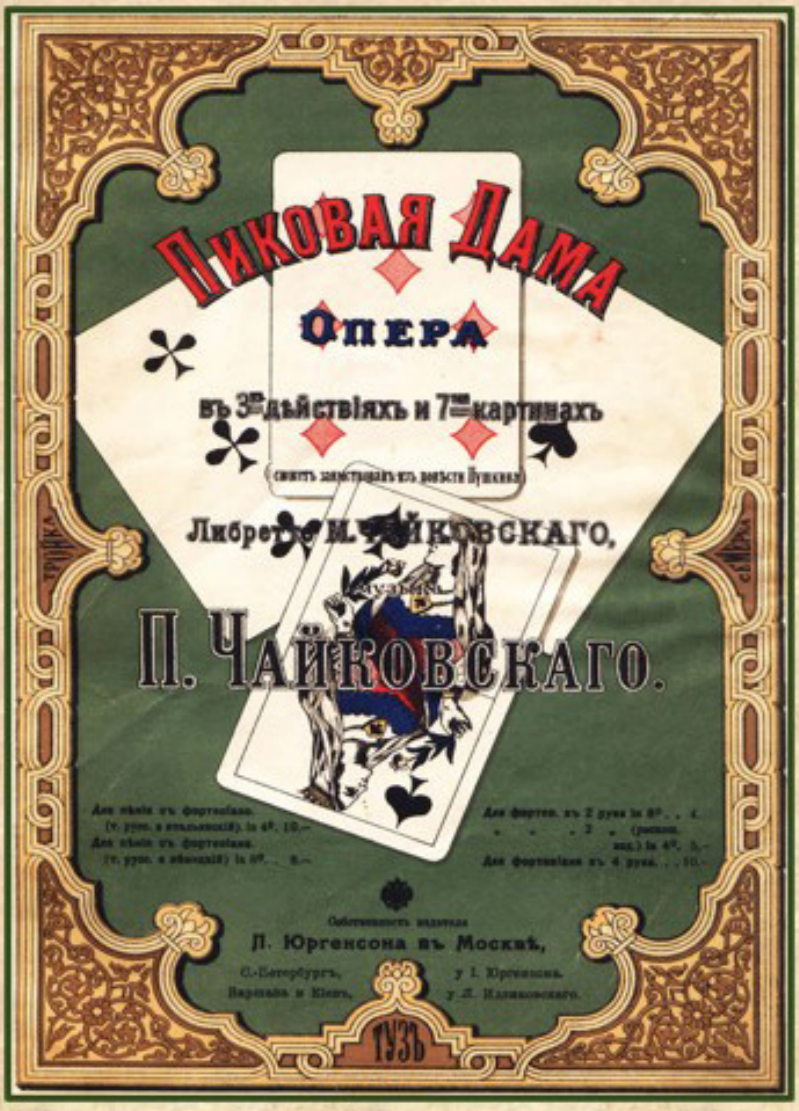eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания



Contemporary Musicology

Том 9 № 1
Vol.
2025

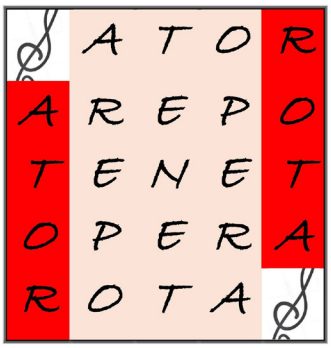
eISSN 2587-9731

Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

Peer-reviewed open-access scholarly online journal



2025/9(1)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1

eISSN 2587-9731

Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

Рецензируемое периодическое научное издание

2025/9(1)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics* (*COPE*).

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission* (*VAK*), in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library* eLIBRARY.RU.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: **Gnesin Russian Academy of Music.**

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers* (*ASEP*) and the *Publishers' International Linking Association* (*PILA*).

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК) при Министерстве образования и науки Российской Федерации
ASEP Association of Science Editors and Publishers
НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU
Crossref
Scopus
РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index
CC BY NC

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

Журнал **«Современные проблемы музыкознания»** — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE* (*Committee on Publication Ethics*).

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных *Scopus*.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования **«Российская академия музыки имени Гнесиных».**

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association* (*PILA*).

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Crossref

Scopus

АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

EDITORIAL BOARD

Levon O. Hakobian
Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Mikhail L. Andreev
Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation

Lorenzo Gennaro Bianconi
PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Vera B. Val'kova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Xuqing Wang
Music Theory Professor, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China

Andreas Wehrmeyer
Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Petr N. Gordeev
Dr.Sci. (History), Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation

Zivar M. Guseinova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Natalia S. Gulyanitskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Andrei V. Denisov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Vadim R. Dulat-Aleev
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Tatarstan, Russian Federation

Svetlana G. Zvereva
PhD, Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow, Scotland

Larissa V. Kirillina
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russian Federation

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Svetlana V. Lavrova
Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russian Federation

Giuseppina La Face
PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Li Jianfu
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Liupanshui Normal University, Liupanshui, Guizhou, China

Inna Naroditskaya
PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Alexei A. Panov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation

Aleksander S. Ryzhinskii
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Tatiana B. Sidneva
Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Ildar D. Khannanov
PhD, Professor of Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Philip Ewell
PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, NY, USA

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Ван Сюйцин
профессор теории музыки, Шанхайская консерваторияь Китай
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Наталия Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Вадим Робертович Дулат-Алеев
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)
Светлана Георгиевна Зверева
кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)
Дина Константиновна Кирнарская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Executive Editor
Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Arts)

Executive Secretary
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Дана Александровна Нагина —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко —
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарович Мингажев

Администратор веб-сайта
Валерий Сергеевич Порошенков

Корректор
Галия Раилевна Баязитова —
кандидат искусствоведения

Ответственный секретарь
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:
https://gnesinsjournal.ru

2025/9(1)

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания

16+

FROM THE EDITOR-IN-CHIEF | ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» издается уже восемь лет. В 2022 году он вошел в перечень изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией для публикации материалов будущих докторских и кандидатских диссертаций, а в 2024-м — в Scopus, авторитетную библиографическую и реферативную базу данных рецензируемой научной литературы.

Начиная с 2023 года журнал начал выходить на двух языках с параллельными публикациями всех статей на русском и английском. Эти достижения не могут не радовать. Однако для редколлегии и редакционной команды по-прежнему самым важным остается сотрудничество с десятками ведущих музыковедов России и зарубежья и талантливыми молодыми исследователями. И, конечно, внимание и интерес наших читателей, круг которых растет год от года.

В 2025 году Российская академия музыки имени Гнесиных отмечает 130-летие учебных заведений Гнесиных. Изучение и публикация ранее неизвестных документов, теоретических источников, позволяющих внести новые акценты в понимание историко-музыкального процесса, — одна из сквозных тем этого года, и начало ей положит ряд статей первого номера журнала.

Наше издание продолжает участвовать в организации крупных международных конференций в Российской академии музыки имени Гнесины в консорциуме с ведущими вузами и научными институтами страны. В 2025 году одним из центральных событий научного года станет конференция «Техника музыкальной композиции. Шостакович in memoriam (к 50-летию со дня смерти)», которая соберет более 100 докладчиков из разных стран и многих российских городов. Жизнь и творчество великого композитора — еще одна из ключевых тем 2025 года.

Желаем вам интересного и познавательного чтения!

Ирина Петровна Сусидко

Dear friends!

The journal *Contemporary Musicology* has been published for eight years. In 2022, it was included in the list of publications recommended by the *Higher Attestation Commission* for the publication of materials for future doctoral and candidate dissertations, and in 2024, in *Scopus*, an authoritative bibliographic and abstract database of peer-reviewed scientific literature.

Since 2023, the journal has been published in two languages with parallel publication of each article in Russian and English. These achievements make us happy. However, for the editorial board and the editorial team, the most important thing remains cooperation with dozens of leading musicologists from Russia and abroad and talented young researchers. And, of course, the attention and interest of our readers, whose circle is growing year by year.

In 2025, the Gnesin Russian Academy of Music celebrates the 130th anniversary of the Gnesin educational institutions. The study and publication of previously unknown documents and theoretical sources that allow us to take a fresh look at understanding the historical and musical process are all cross-cutting topics this year, which will be initiated by a series of articles in the first issue of the journal.

Our publication continues to participate in organizing major international conferences at the Gnesin Russian Academy of Music together with leading universities and research institutes of our country. In 2025, one of the central events of the scientific year will be the conference *Technique of Musical Composition. Shostakovich in Memoriam (on the 50th Anniversary of His Death)*, which will bring together more than 100 speakers from different countries and many cities of Russia. The life and work of the great composer is another key topic of 2025.

We wish you an interesting and informative reading!

Irina Susidko

2025/9(1)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

I. Early Music

Passacaglia and Chaconne: Interpretation of Tempo
in Theoretical Sources of the 18th Century.....11
Alexei A. Panov, Ivan V. Rosanoff

Duets in Viennese Singspiels by Carl Ditters von Dittersdorf and Opera Buffa.....29
Svetlana B. Bubeeva

II. Musical Meaning

Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades* as a "Faustian" Plot:
On the Problem of the Intertextual Content of the Opera.....54
Natalia V. Korolevskaya

III. Musical Theatre: A Source Study

La molinara in the Theatre of Stepan S. Apraksin (Based on the Note Manuscripts
of the Apraksin & Golitsyn's Collection in the Russian State Library).....79
Alexandra A. Safonova

Camillo Everardi's Pedagogical Repertoire
at the Saint Petersburg Conservatory (1870–1888).....105
Alexandra B. Turintseva

Opera and Revolution: The Bolshoi Theatre at the End of 1917.....130
Petr N. Gordeev

IV. History of Musical Theatre

Early Stage Works by Stanisław Moniuszko:
History of Creation and Productions in Minsk and Vilnius.....154
Olga V. Sobakina

V. Contemporary Music

Contemporary Music as Reflected in Scholarly Texts:
An Analysis of Russian Art History Journals.....180
Yulia N. Panteleeva

Cover illustration:
Cover of the first edition of the vocal score of P. I. Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades*
(Moscow, P. Jurgenson, [1890])

2025/9(1)
CONTENTS

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

I. Старинная музыка

Пассакалия и чакона: трактовка темпа в теоретических источниках XVIII века.....11
Алексей Анатольевич Панов, Иван Васильевич Розанов

Дуэты в венских зингшпилях Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и опера *buffa*.....29
Светлана Баяровна Бубеева

II. Музыкальное содержание

«Пиковая дама» П. И. Чайковского как «фаустианский» сюжет:
к проблеме интертекстуального содержания оперы.....54
Наталья Владимировна Королевская

III. Музыкальный театр: источниковедение

«Прекрасная мельничиха» в театре С. С. Апраксина
(по материалам нотных рукописей фонда Апраксиных-Голицыных РГБ).....79
Александра Анатольевна Сафонова

Педагогический репертуар Камилло Эверарди
в Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888).....105
Александра Бориславовна Туринцева

Опера и революция: Большой театр в конце 1917 года.....130
Пётр Николаевич Гордеев

IV. Музыкальный театр: вопросы истории

Ранние сценические произведения Станислава Монюшко:
история создания и постановок в Минске и в Вильне.....154
Ольга Валерьевна Собакина

V. Современная музыка

Современная музыка в научном отражении
(по материалам российских искусствоведческих журналов).....180
Юлия Николаевна Пантелеева

Иллюстрация на обложке:
Обложка первого издания клавира оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»
(Москва, П. Юргенсон, [1890])

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Старинная музыка

Научная статья
УДК 781.68
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-011-028
EDN CJYVON

Пассакалия и чакона: трактовка темпа в теоретических источниках XVIII века





[1]*Алексей Анатольевич Панов* [2]*Иван Васильевич Розанов*

[1]Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
a.panov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0002-4053-4512

[2]Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, *г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,*
i.rozanov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6768-6831

© Панов А. А., Розанов И. В., 2025

Аннотация. Сведений о чаконе и пассакалии в старинных документах — трактатах, предисловиях к нотным изданиям, музыкальных словарях и справочно-энциклопедических изданиях общей лексики последней четверти XVII–XVIII века немало. В то же время сведения эти весьма противоречивы и зачастую носят субъективный характер. Статьи, посвященные названным жанрам, обнаруживаются в «Британской энциклопедии», в «Словаре Французской академии», в «Энциклопедии» Дени Дидро и Жана Лерона Д'Аламбера, в «Музыкальной библиотеке» и во «Вновь открытой музыкальной библиотеке» Лоренца Кристофа Мицлера, в выдержавшем множество переизданий «Универсальном этимологическом английском словаре» Натана Бэйли, во «Всеобщей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера и даже в первом издании «Математического словаря» Жака Озанама и т. д. Разумеется, не обходят вниманием чакону и пассакалию авторы специальных музыкальных словарей (Себастьян де Броссар, Иоганн Георг Вальтер, Джеймс Грассино, Жан-Жак Руссо, Георг фон Вильке, Хайнрих Кристоф Кох и др.) и теоретических руководств XVIII века как в части выбора темпа (Шарль Массон, Мишель Лаффийяр, Луи-Леон Пайо [граф Д'Онсамбрей], Рауль-Оже Фёйе, Жак-Александр де ля Шапель, Иоганн Иоахим Кванц и др.), так и в сравнении аффекта исполнения (Иоганн Маттезон, Мишель Пиньолет де Монтеклер, Мишель Корретт и др.).

Ключевые слова: пассакалия, чакона, интерпретация музыки XVIII века, жанры инструментальной музыки XVIII века, дометрономические системы фиксации темпа исполнения

Для цитирования: *Панов А. А., Розанов И. В.* Пассакалия и чакона: трактовка темпа в теоретических источниках XVIII века // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 11–28. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-011-028

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(1)

Early Music

Original article

Passacaglia and Chaconne: Interpretation of Tempo in Theoretical Sources of the 18th Century

[1] *Alexei A. Panov*, [2] *Ivan V. Rosanoff*

[1] St. Petersburg State University, *Saint Petersburg, Russian Federation*,
✉ a.panov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0002-4053-4512
[2] St. Petersburg State University, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, *Saint Petersburg, Russian Federation*,
✉ i.rozanov@spbu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6768-6831

Abstract. There is a lot of information about the chaconne and passacaglia in ancient documents: treatises, prefaces to music publications, musical dictionaries and reference and encyclopedic publications of general vocabulary of the last quarter of the 17th and 18th centuries. At the same time, this information is very contradictory and is often subjective. Articles devoted to these genres are found in the *Encyclopædia Britannica*, in the *Dictionnaire de l'Académie française*, in the *Encyclopédie* of Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, in the *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* by Lorenz Christoph Mitzler,

in Nathan Bailey's *An Universal Etymological English Dictionary*, which has gone through many editions, in Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, and even in the first edition of Jacques Ozanam's *Dictionaire Mathematique*, etc. Of course, the authors of special musical dictionaries in the 18th century (Sébastien de Brossard, Johann Georg Walter, James Grassino, Jean-Jacques Rousseau, etc.) do not ignore the chaconne and passacaglia. Very valuable, objective materials about the tempo of the performance of chaconnes and passacaglia in the 18th century are contained in the works of ancient European musicians — authors of various kinds of pre-metronomical systems for fixing the tempo of the performance of musical works (Charles Masson, Michel L'Affiillard, Louis-Leon Pajot (Comte D'Onzembray), Raoul-Auger Feuillet, Jacques-Alexandre de la Chapelle, Johann Joachim Quantz, etc.).

Keywords: passacaglia, chaconne, interpretation of 18th century music, genres of 18th century instrumental music, pre-metronomical systems for recording the tempo of performance

For citation: Panov, A. A., Rosanoff, I. V. (2025). Passacaglia and Chaconne: Interpretation of Tempo in Theoretical Sources of the 18th Century. *Contemporary Musicology,* *9*(1), 11–28. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-011-028

Введение

Пассакалия и чакона — два схожих по структуре жанра (точнее — типа музыкальной композиции), которые регулярно встречаются в операх, балетах и различных собраниях западноевропейской камерной, органной и клавирной музыки эпохи барокко и галантного маньеризма. Общность в композиционном, темповом и метроритмическом отношении не позволяет четко разграничить жанры пассакалии и чаконы — на этот признак указывали многие ученые. По мнению Виктора Абрамовича Цуккермана, «жанры чаконы и пассакальи развивались параллельно и переплелись настолько, что попытки их точной дифференциации наталкивались на противоречия и обрекались на неудачу; достаточно сказать, что бывали случаи двойного наименования»[1]. «Во многом их наименования являются синонимами», — пишет авторитетный отечественный исследователь Юрий Семенович Бочаров в книге «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [1, с. 92–93].

Однако все ли было так просто в прежние времена, как может показаться нам сегодня? Имеются ли достаточные основания у современных музыкантов-практиков для некой унификации двух названных жанров в части темпа и характера (аффекта) исполнения, вне зависимости от предписанного композитором названия пьесы? Забегая вперед скажем, что, несмотря на внешнюю общность пассакалии и чаконы в XVII и на протяжении всего XVIII века, интерпретация этих типов музыкальной композиции в странах Западной Европы была различной — как в части аффекта, так и в темповом отношении, о чем говорят многочисленные теоретические источники того времени.

Немецкие источники 1730–1740-х годов

«*Die Ciacona*, *Chaconne*, со своими братом или сестрой, *dem Passacaglio*, или *Passecaille*», — гласит заголовок одного из параграфов трактата Иоганна Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739)[2]. Однако в последующих параграфах Маттезон перечисляет существенные отличия в характере и темпе исполнения чакон и пассакалий, которые дают основания классифицировать их как самостоятельные типы музыкальной композиции. Автор трактата

[1] *Цуккерман В. А.* Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. С. 132.
[2] *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister <...>. Hamburg: Christian Herold, 1739. S. 233.

квалифицирует чакону как в принципе более медленную и продуманную композицию по сравнению с пассакалией. Он отмечает также, что «пассакалию никогда не используют для пения»[3], вследствие чего естественным образом возникает более быстрое движение, органически присущее танцевальным жанрам. Аналогичные сведения обнаруживаются и в опубликованном двумя годами ранее трактате Маттезона «Зерно мелодической науки» (1737)[4]. Спустя три года после выхода в свет «Совершенного капельмейстера» текст рассмотренного здесь параграфа был включен без указания источника в «Занимательный кавалерийский, охотничий, фехтовальный, танцевальный или куртуазный словарь» (1742) Валентина Трихтера[5]. Таким же образом поступил автор статьи «Чакона» во втором томе «Вновь открытой музыкальной библиотеки» (1743) Лоренца Кристофа Мицлера[6]. В последнем случае дается прямая отсылка к авторитетному мнению Маттезона. Текст из «Совершенного капельмейстера» без указания источника видим и во втором издании «Всеобщего лексикона наук и искусств» (1748) Иоганна Теодора Яблонски[7].

Французские источники

Иные характеристики темпа исполнения обнаруживаем во французских словарях и трактатах. «Пассакалия — это музыкальное произведение на три доли, состоящее из куплетов (вариаций), почти такое же, как чакона», — сообщает в 1691 году в «Математическом словаре» Жак Озанам[8].

Жан-Пьер Фрейон-Понсен указывает в руководстве по обучению игре на духовых музыкальных инструментах (1700), что чакону отбивают «на три быстрые или на полторы медленные доли». Пассакалию, в свою очередь,

[3] Ibid.

[4] *Mattheson J.* Kern Melodischer Wißenschafft <…>. Hamburg: Christian Herold, 1737. S. 123–124.

[5] *Trichter V.* Curiöses Reit= Jagd= Recht= Tantz= oder Ritter=Exercitien=Lexicon, <…>. Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1742. Sp. 1726.

[6] *Mizler von Kolof J. L.* <…> Musikalische Bibliothek Oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern, <…>. Zweyter Band, <…>. Leipzig: Mizler, 1743. S. 101–102.

[7] *Jablonski J. Th.* <…> Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften Zweyter Theil von P bis Z. S.l., s.n., s.a. [Königsberg und Leipzig: Hartung, 1748]. S. 782.

[8] *Ozanam* [*J*]. Dictionnaire Mathematique, ou Idée Generale des Mathematiques. <…> Paris: Estienne Michallet, 1691. P. 665.

согласно разъяснению автора, следует отбивать «медленнее, чем чакону, и на три удара в такте»[9]. Позднее аналогичную точку зрения высказывает в трактате «Школа обучения музыке согласно новой системе» (1728) Демоз де ла Салль. Он пишет, что пассакалию отбивают на три медленные доли, а чакону — на три быстрые доли (удара)[10].

Себастьян де Броссар в известном «Музыкальном словаре» (1701) учит, что чакона представляет собой композицию на облигатный бас в четырехтакте, сочиненную, как правило, в размере 3/2. Согласно Броссару, чакона может быть написана как в мажоре, так и в миноре[11]. Что касается пассакалии, то, по свидетельству автора словаря, она мало чем отличается от чаконы, за исключением темпа исполнения и аффекта: она обычно более медленная, менее оживленная, более нежная и сочинена в миноре[12]. Схожую информацию относительно темпов исполнения чаконы и пассакалии дает несколькими годами ранее «Словарь наук и искусств Французской Академии» (1694)[13].

Обратим внимание, что определение де Броссара прямо противоположно точке зрения Маттезона, о которой речь шла выше. Сложно сказать, с чем связано такое различие в толковании терминов *чакона* и *пассакалия* в исторических документах, опубликованных во временно́м диапазоне всего лишь в тридцать с небольшим лет. С нашей точки зрения, причиной служит, вероятно, отсутствие единой кодифицированной традиции, связанной с интерпретацией жанров чаконы и пассакалии в первой половине XVIII века, а не трансформация эстетических принципов и практики их сочинения и исполнения.

[9] *Freillon-Poncein J.-P.* La Veritable Maniere D'Apprendre A Jouer En Perfection Du Haut-Bois, De La Flute Et Du Flageolet, Avec Les Principes De La Musique Pour La Voix Et Pour Toutes Sortes D'Instrumens. Paris: Jacques Collombat, 1700. P. 55.

[10] [*Démotz de la Salle*]. Methode De Musique Selon Un Nouveau Systême. Très-court, très-facile & très-sûr. Paris: Pierre Simon, 1728. P. 170.

[11] *Brossard S. de* (*l'Abbé*). Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulierement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701. P. 13. Мы использовали в работе первое издание словаря (1701). Второе издание (1703) – менее полное (например, там отсутствует статья на термин аллеманда), выполнено в формате фолианта и не имеет пагинации. Основной текст издания 1705 года идентичен первому и отпечатан, по всей видимости, с тех же гравировальных досок. См. [2, p. 424–426].

[12] Ibid. P. 72.

[13] Le Dictionnaire des Arts et des Sciences. Par M. D. C. de l'Académie Françoise. Tome Quatriéme. M – Z. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694. P. 175.

Броссар оказал большое влияние на трактовку терминов в немецких и английских источниках. Джеймс Грассино в «Музыкальном словаре» (1740), описывая пассакалию, дает точный английский перевод текста из словаря де Броссара[14]. Аффект и темп исполнения чаконы он не обсуждает и указывает лишь, что чакона — это разновидность сарабанды[15]. Полувеком ранее такое же несколько обескураживающее определение термина находим у Жака Озанама, утверждавшего, что чакона — это не что иное как сарабанда, составленная из вариаций (куплетов) на *basso ostinato*[16].

В «Музыкальном словаре» (1732) Иоганна Готтфрида Вальтера чаконе посвящена довольно объемная статья[17]. В значительной ее части обсуждается этимология термина, в остальном же повторяются сведения из словаря де Броссара и из трактата «Вновь открытый оркестр» Маттезона (1713). Так, в разделе, посвященном чаконе в последнем из упомянутых источников, сказано, что пассакалия более сложна в исполнении[18] (темп в этом трактате не обсуждается). Подобно де Броссару, Вальтер подчеркивает, что чакона может быть сочинена как в миноре, так и в мажоре. В статье «Пассакалия» у Вальтера есть определения ее темпа и аффекта в сравнении с чаконой. Они заимствованы из словаря де Броссара со ссылкой на авторитетное мнение последнего.

Автор статьи «Чакона» (*Ciacona*, итал., *Chaconne*, франц.) в шестом томе фундаментальной 64-томной «Энциклопедии всех наук и искусств» Иоганна Хайнриха Цедлера (1733)[19] не дает каких-либо сведений о различиях в исполнении пассакалии и чаконы и адресует читателя к французскому словарю общей лексики Антуана Фуретьера (1690): «*Chacone*. <…> Музыкальная пьеса

[14] *Grassineau J.* A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music <…>. London: John Wilcox, 1740. P. 175.
[15] Ibid. P. 22.
[16] Ibid. P. 664.
[17] *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, <…>. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 164.
[18] *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung <…>. Hamburg: bey Benjamin Schillers Wittwe im Thum, 1713. S. 185.
[19] *Zedler J. H.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, <…> Sechster Band, <…> Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1733. Sp. 1-2.

или танец»[20]. В статье *Passacaglio, oder Passagaglio, Passacaille* у Цедлера сказано, что пассакалия — это фактически та же чакона, только обычно более медленная, и дана отсылка к словарю де Броссара[21].

Краткая, но важная ремарка обнаруживается в трактате «Принципы музыки» (1736) Мишеля Пиньолета де Монтеклера. Там говорится, что пассакалия и сарабанда исполняются в медленном темпе, в то время как чаконы и менуэты следует играть подвижно. При этом паспье, согласно де Монтеклеру, — очень быстрая пьеса, быстрее, нежели пассакалия, сарабанда, чакона и менуэт[22]. В другом — более раннем — трактате этого автора, озаглавленном «Новая школа обучения музыке» (1709) и посвященном «господину Куперену», на одной и той же странице видим две пьесы со следующими названиями и исполнительскими предписаниями: «*Passacaille. Grave* (Пассакалия. Медленно)» и «*Chaconne. Gay* (Чакона. Быстро)»[23]. В анонимно опубликованном трактате Борена «Новые основы музыки» (1722) приведен фрагмент пассакалии из «Армиды» Жана-Баттиста Люлли с ремаркой *Grave* (*Иллюстрация 1*).

О более медленном, по сравнению с чаконой, темпе исполнения пассакалии пишет в «Кратком словаре французского языка» аббат Антуан-Франсуа Прево (1755)[24]. Такое же разъяснение обнаруживается и в «Кратком словаре прекрасных искусств» (1755) Жака Лакомба[25], а также в «Музыкальном словаре» (1768) Жан-Жака Руссо[26] и ряде других французских справочно-энциклопедических изданий того времени.

---

[20] *Furetiere A.* Dictionaire Universel, Contenant generalement tous les Mots François. <…> Tome Premier. S.l., s.n., s.a. [The Hague & Rotterdam: Arnoud et Reinier Leers, s.a. 1690]. Пагинация отсутствует.

[21] *Zedler J. H.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, <…> Sechs und Zwantzigster Band, <…> Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler, 1740. Sp. 1151.

[22] *Montéclair M. P. de.* Principes de musique. Paris: l'auteur, s.a. [1736]. P. 117.

[23] *Montéclair M. P. de.* Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique. <…> Paris: l'Auteur, Foucault, 1709. P. 37.

[24] *Prévost A.-F.* Manuel Lexique, ou Dictionnaire Portatif des Mots François dont la Signification n'est pas familiere à tout le monde. <…> Premiere Partie. Paris: Didot, 1755. P. 605.

[25] *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des beaux-arts, <…>. Nouvelle Édition. Paris: Jean-Th. Herissant, Les Freres Estienne, 1755. P. 495.

[26] *Rousseau J. J.* Dictionnaire De Musique <…>. Paris: Duchesne, 1768. P. 372.

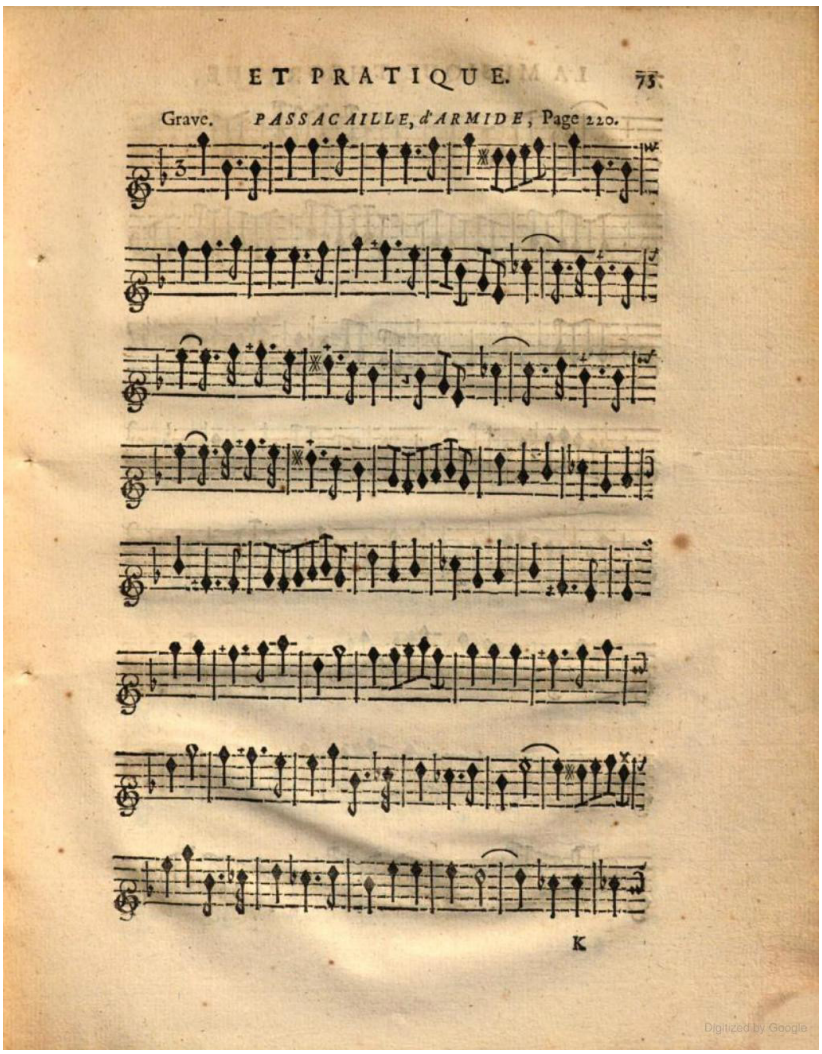


Иллюстрация 1. Ж.-Б. Люлли. «Армида». Пассакалия
[*Borin*]. La Musique Theorique et Pratique, dans son ordré naturel: Nouveaux Principes <…>. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. P. 73.

Иная точка зрения высказана автором статьи в «Энциклопедии» (1777) Дидро и Д'Аламбера: чакона может быть и подвижной, и медленной, то есть ее темповые характеристики амбивалентны. Пассакалия в статье не упоминается вовсе[27].

[27] *Diderot D., D'Alembert J. le Rond.* Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Nouvelle Édition. <…> Tome VI. Geneve: Pellet, 1777. P. 766.

В то же время в трактате «Теоретические и практические основы музыки» (1759) Д'Аламбера сказано, что пассакалия почти ничем не отличается от чаконы, за исключением того, что она более медленная и более нежная[28].

Британские и нидерландские источники

На Британских островах жанры чаконы и пассакалии понимали в целом аналогично французским энциклопедиям и словарям. Например, автор статьи «Пассакалия» в «Полном музыкальном словаре», приложенном к анонимным «Правилам» (ок. 1730)[29] и к анонимному сборнику различных композиций «Кабинет Аполлона» (1756), сообщает, что это примерно такая же пьеса, как чакона, лишь с тем различием, что ее движение — более медленное и приземленное[30]. Такую же трактовку видим, к примеру, в седьмом издании «Универсального этимологического словаря английского языка» (1737) Натана Бэйли[31], в первом[32] и втором[33] издании музыкального словаря Джона Хойла (1770, 1791), в «Полном музыкальном словаре» Томаса Басби (1786): «*Passacaglio*. Итал. Разновидность чаконы, но несколько более медленная и более деликатная, чем эта пьеса. См. *Passacaille*. <…> *Passacaille*. Франц. Вид чаконы нежного и медленного движения»[34].

---

[28] *D'Alembert J. le Rond*. Élémens de Musique, Théorique et Pratique, suivant les principes de M. Rameau. Paris: Charles-Antoine Jombert; Lyon: Jean-Marie Bruyset, 1759. P. 169.

[29] *Anonym*. Rules; Or a Short and Compleat Method for Attaining to Play a Thorough Bass upon the Harpsichord or Organ. By an Eminent Master. <…> To which is added, a Dictionary, or Explication of such Italian Words, or Terms, as are made use of in Vocal, or Instrumental Musick. London: J. Walsh, s.a. [c1730]. P. 25.

[30] *Anonym*. Apollo's Cabinet: or the Muses Delight. An Accurate Collection of English and Italian Songs, Cantatas and Duetts, Set to Music for the Harpsichord, Violin, German=Flute, &c. with Instructions for the Voice, Violin, Harpsichord or Spinet, German-Flute, Common-Flute, Hautboy, French-Horn, Basson, and Bass-Violin. Also, A Compleat Musical Dictionary, <…>. Volume I. Liverpool: John Sadler, 1756. P. 246.

[31] *Bailey N*. An Universal English Dictionary, <…>. The Eighth Edition, with considerable Improvements. London: D. Midwinter et al., 1737. Пагинация отсутствует.

[32] *Hoyle J*. Dictionarium Musica: Being a Complete Dictionary: <…>. London: Printed for the Author, 1770. P. 74.

[33] *Hoyle J*. A Complete Dictionary of Music. <…> London: H. D. Symonds, J. Dale, Miller, and J. Sewell, 1791. P. 105.

[34] *Busby Th*. A Complete Dictionary of Music. To which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science. London: R. Phillips, s.a. [1786]. Пагинация отсутствует.

Эгберт Буйс во второй части «Нового и полного словаря терминов искусства» (1769) характеризует пассакалию как «пьесу (*Air*), почти схожую с чаконой, но с более медленным и грузным движением»[35]. В первой части словаря Буйс сообщает, что чакона — это вид танца в трехдольном тактовом размере, определения темпа исполнения и аффекта чаконы в словаре отсутствуют[36]. Анонимный автор изданного в 1772 году в Гааге «Руководства к музыке» указывает, что «пассакалия — это разновидность чаконы, относительно медленная музыкальная пьеса в [размере] 3/4 или 6/8» и ассоциирует пассакалию с итальянскими темповыми терминами *Andante* и *Allegro moderato*[37]. В терминологическом музыкальном словаре Йоса Райнваана (1795) термины *чакона* и *пассакалия* трактуются как синонимы. Темп исполнения (равно как и аффект)[38] чаконы Райнваан определяет посредством итальянских терминов *Moderáto* и *Andante*[39].

---

[35] *Buys E.* A New and Complete Dictionary of Terms of Art. <…> The Second Volume [H-Z]. Dat is: Nieuw en Volkomen Konstwoordenboek. Amsterdam: Kornelis de Veer, 1769. P. 205.

[36] *Buys E.* A New and Complete Dictionary of Terms of Art. <…> The First Volume [A-G]. Dat is: Nieuw en Volkomen Konstwoordenboek. Amsterdam: Kornelis de Veer, 1768. P. 309.

[37] *Anoniem*. Verhandeling, over de Muziek; <…>. Gravenhage: Jan Abraham Bouvink, 1772. P. 328.

[38] Музыканты XVIII века прекрасно осознавали степень несовершенства полисемантичной итальянской терминологии. Во второй половине столетия теоретики музыкального искусства — например, Фридрих Вильгельм Марпург во втором издании «Клавирной школы» (*Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen <…> Zweyte verbesserte Auflage. Berlin: Haude und Spener, 1765. S. 16–17], Георг Фридрих Вольф в «Кратком и ясном руководстве по клавирной игре» (*Wolf G. F.* Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen. Göttingen: H. W. Grape, 1783. S. 25–26), Иоганн Эрнст Альтенбург в трактате по обучению игре на трубе и литаврах (*Altenburg J. E.* Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter=und Pauker=Kunst. Halle: J. Chr. Hendel, 1795. S. 99–100) и многие другие — неоднократно предпринимали попытки «размежевать» значения темпа и аффекта внутри итальянской терминосистемы. Однако всякий раз результат получался как минимум неубедительный. С историческими материалами, непосредственно связанными с названной неразрешимой и тем самым очень интересной проблемой, можно ознакомиться, обратившись к нашим статьям: [3; 4; 5].

[39] *Reynvaan J. V.* Muzijkaal Kunst-Woordenboek, behelzende, de verklaaringen als mede het gebruik en de Kracht der Kunstwoorden <…> Amsteldam: Wouter Brave, 1795. P. 131.

Немецкие словари последней трети XVIII столетия

Темповые различия пассакалии и чаконы в 1770–1800-е годы обозначались в целом идентично более ранним источникам. Автор статьи (Иоганн Абрахам Петер Шульц?) «Пассакалия» в энциклопедии, озаглавленной «Всеобщая теория изящных искусств» (1779) и опубликованной под редакцией Иоганна Георга Зульцера, говорит о пассакалии как о разновидности чаконы в очень медленном движении и отсылает читателя к сюитам Генделя и к знаменитой пассакалии из «Армиды» Люлли[40]. В «Кратком музыкальном словаре» (1787) Георга Фридриха Вольфа темп исполнения чаконы определяется как умеренный (*mäßig*)[41]. Пассакалию автор характеризует как жанр с «очень медленным движением [*die Bewegung ist sehr mäßig*]»[42]. Как и Шульц в энциклопедии Зульцера, для знакомства с лучшими образцами этого типа музыкальной композиции Вольф адресует читателя к сюитам Генделя[43]. В анонимном[44] «Музыкальном словаре», опубликованном в 1786 году в Веймаре и Йене, обнаруживается несколько необычное определение термина «чакона»: «Вид французских танцевальных и вокальных пьес [*Eine Art französischer Tanz=und Lieder=Melodien*[45]]. Скорость движения идентична танцевальным менуэтам»[46]. О пассакалии говорится как о «разновидности французской танцевальной музыки, которая чуть менее подвижна, нежели исполнение менуэтов для танцев»[47].

[40] *Sulzer J. G.*, [*Schulz J. A. P.*, *Kirnberger J. Ph.*]. Allgemeine Theorie der Schönen Künste <…>. Dritter Theil. Zweyte verbesserte Auflage. Leipzig: M. G. Weidmann, 1779. P. 395.

[41] *Wolf G. F.* Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon, <…>. Halle: Joh. Christ. Hendel, 1787. S. 33.

[42] Ibid. S. 118.

[43] Ibid.

[44] Библиографы Библиотеки Конгресса США атрибутировали автора словаря и сообщают, что им является Иоганн Георг Леберехт фон Вильке.

[45] Перевод здесь термина *Melodien* как *пьесы* может вызвать у современного музыковеда некоторое недоумение. Однако думается, что здесь существует прямая аналогия с терминами XVI–XVIII века *Air* (англ., франц.) и *Gesang* (нем.), посредством которых старинные музыканты называли все виды музыкальных композиций, включая инструментальные пьесы. См. об этом специальную статью Ю. С. Бочарова [6].

[46] [*Wilke J. G. L. von*]. Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn. <…> Weimar: Carl Ludolf Hoffmann; Jena: Johann Michael Mauke, 1786. S. 24.

[47] Ibid. S. 83.

В фундаментальном «Музыкальном словаре» (1802) Генриха Кристофа Коха сведения о темпе и характере исполнения чаконы отсутствуют, в соответствующей статье дана лишь отсылка к трудам Маттезона[48]. Однако о пассакалии сказано, что она представляет собой «небольшую танцевальную композицию серьезного и приятного характера в довольно медленном движении»[49].

Очень ценные, объективные сведения о темпе чакон и пассакалий в XVIII веке содержатся в трудах европейских музыкантов — авторов разного рода систем, предназначенных для фиксации темпа при исполнении музыкальных произведений, созданных до изобретения метронома (Шарль Массон[50], Мишель Лаффийяр[51], Луи-Леон Пайо (граф Д'Онсамбрей)[52], Рауль-Оже Фёйе[53], Жак-Александр де ля Шапель[54], Иоганн Иоахим Кванц[55] и др.). Приводим точные темповые предписания перечисленных выше старинных авторов, пересчитанные в соответствии со шкалой метронома Винкеля-Мельцеля:

---

[48] *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben <…>. Offenbach a. M.: Johann André, 1802. Sp. 312.

[49] Ibid. Sp. 1139.

[50] *Masson Ch.* Nouveau Traité Des Regles Pour La Composition De La Musique <…> Quatriéme Edition, revûë & corrigée. Amsterdam: Estienne Roger, s.a. [c1710].

[51] *L'Affillard* [*M.*] Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, <…> Cinquiéme Edition revûë, corrigée, & augmentée. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705.

[52] *Pajot L.-L., Comte D'Onzembray* [*D'Onsembray, D'Ons-en-Bray*]. Description et usage d'un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs // Histoire de l'Academie Royale des Sciences. Année 1732. Paris: De l'Imprimerie Royale, 1735. P. 182–195.

[53] *Feuillet R.-A.* Choregraphie ou l'art de décrire la dance <…> Seconde édition, augmentée. Paris: l'Auteur, Michel Brunet, 1701.

[54] *La Chapelle J. A. de.* Suite Des Vrais Principes de la Musique <…> Livre Second. Paris: L'Auteur, Boivin, Le Clerc, Duval, De Baufre, Roussel, 1737.

[55] *Quantz J. J.* <…> Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen <…> Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

	Passacaille (M.M.)	Chaconne (M.M.)
Masson, 1697		Chaconne légerement ♩ = 120
L'Affillard, 1705	♩ = 106	♩ = 157
Feuillet, 1701	♩ = 100	♩ = 150
Pajot (D'Onzembray), 1735	Passacaille de Persée [Lully] ♩ = 95	La Chaconne des Arlequins des Fêtes de Bacchus & de l'Amour 𝅗𝅥. = 53
De la Chapelle, 1737	𝅗𝅥= 63	♩ = 121
Quantz, 1752	♩ = 160	♩ = 160

Резюме

Многочисленные свидетельства в трудах музыкантов XVIII столетия убеждают в том, что на протяжении длительного времени в Западной Европе доминировала традиция трактовать пассакалию как более медленную и более «нежную» по сравнению с чаконой композицию. Разумеется, были и другие точки зрения. Позволим себе выйти здесь за рамки строгого научного исследования и высказать мысль, с которой согласятся далеко не все наши коллеги, а именно: И. Маттезон был величайшим «провокатором», во главу угла он нередко ставил оригинальность и публицистичность в ущерб достоверности; далеко не все рассуждения Маттезона в точности отражают реальную практику его времени (и более раннего времени — тоже)[56]. Таким образом, буквальное следование советам этого, бесспорно, выдающегося музыканта и ученого может направить исполнителя XXI века в сторону, далекую от исторически достоверной интерпретации старинной музыки — что, собственно, сейчас и происходит сплошь и рядом в творческом сообществе «аутентистов». Анализ документов и материалов XVIII века убеждает в том, что акцентированная сегодня повсеместно в качестве эталона модель интерпретации Пассакалии BWV И. С. Баха не имеет ничего общего с исторической действительностью, при этом давнее и хорошо забытое «романтическое» решение, предложенное А. Ф. Гедике[57], с большой долей вероятности соответствует или приближается к истине.

[56] Еще один яркий пример аналогичного типа — толкование Маттезоном значения термина *con discrezione* в двух разных трактатах диаметрально противоположным образом [7, с. 54].

[57] *Бах И. С.* Пассакалия для органа в обработке для большого оркестра А. Гедике: партитура / *Bach J. S.* Passacaglia für Orgel. Für grosses Orchester bearbeitet von A. Goedike. Partitur. M.: Музсектор Госиздата; Wien, Leipzig: Universal Edition A. G., 1929.

Итак, приведенные указания старых мастеров и отдельные упомянутые здесь документы эпохи демонстрируют существенные разночтения в трактовке темпа в жанрах чаконы и пассакалии музыкантами XVIII века. При этом, с нашей точки зрения, такие сведения могут принести немалую практическую пользу инструменталистам и дирижерам, работающим в сфере исторически информированного музыкального исполнительства — при условии, разумеется, что конкретный музыкальный материал всякий раз будет осмыслен и подан в ракурсе предельно конкретного исторического, географического и стилистического контекста[58].

Список литературы

1. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.

2. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Sébastien de Brossard's Dictionnaire of 1701: A Comparative Analysis of the Complete Copy // Early Music. 2015. Vol. 43, No. 3. P. 417–430. https://doi.org/10.1093/em/cav044

3. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2011. Т. 1, № 4. С. 3–58.

4. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Ч. 1 // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. Т. 2, № 2. С. 64–98.

5. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Ч. II // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. Т. 2, № 3. С. 13–46.

6. *Бочаров Ю. С.* Многоликий термин (Air в музыке XVI–XVIII веков) // Старинная музыка. 2004. № 1–2. С. 11–13.

[58] Как справедливо отмечает Ю. С. Бочаров (см., например, [8, с. 5 и далее]), далеко не все современные исследователи придерживаются исторического контекста в строгой хронологии. Более того, некоторые современные ученые произвольно оперируют терминами и понятиями вне исторического контекста. Отсюда, — подчеркивает автор статьи, — проистекают многочисленные недоразумения как частного, так и концептуального характера.

7. *Панов А. А., Розанов И. В.* О термине *con discrezione* и его дериватах в музыке барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12, № 1. С. 48–63. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003

8. *Бочаров Ю. С.* Некоторые соображения относительно барочной органной сюиты // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2024. Т. 14, № 1. С. 4–22. https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.101

References

1. Bocharov, Y. S. (2016). *Zhanry instrumental'noj muzyki ehpokhi barokko* [*Genres in Baroque Instrumental Music*]. The Scholarly and Printing Center 'Moscow Conservatory.' (In Russ.).

2. Panov, A. A., & Rosanoff, I. V. (2015). Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A Comparative Analysis of the Complete Copy. *Early Music, 43*(3), 417–430. https://doi.org/10.1093/em/cav044

3. Panov, A. A., & Rosanoff, I. V. (2011). Italian Tempo Indications and German Performance Practice of the 17th–18th Centuries. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 1*(4), 3–58. (In Russ.).

4. Panov, A. A., & Rosanoff, I. V. (2012). The Italian Tempo Indications and the French Performance Practice of the Baroque, Rococo and Classicism. Part I. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 2*(2), 64–98. (In Russ.).

5. Panov, A. A., & Rosanoff, I. V. (2012). The Italian Tempo Markings and the French Performance Practice of the Baroque, Rococo and Classicism. Part II. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 2*(3), 13–46. (In Russ.).

6. Bocharov, Y. S. (2004). Mnogolikij termin (Air v muzyke XVI–XVIII vekov) [Multifaceted Term (Air in the Music of the 16th–18th Centuries)]. *Early Music Quarterly, (1–2),* 11–13. (In Russ.).

7. Panov, A. A., & Rosanoff, I. V. (2021). On the Term con discrezione and Its Derivates in Baroque Music. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory, 12*(1), 48–63. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003

8. Bocharov, Y. S. (2024). Some Thoughts on the Baroque Organ Suite. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 14*(1), 4–22. (In Russ.). https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.101

Сведения об авторах:

Панов А. А. — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона.

Розанов И. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра органа, клавесина и карильона; кафедра органа и клавесина.

Information about the authors:

Alexei A. Panov — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Organ, Harpsichord, and Carillon Department.

Ivan V. Rosanoff — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Organ, Harpsichord, and Carillon Department; Organ and Harpsichord Department.

Статья поступила в редакцию 25.09.2024;
одобрена после рецензирования 19.11.2024;
принята к публикации 13.01.2025.

The article was submitted 25.09.2024;
approved after reviewing 19.11.2024;
accepted for publication 13.01.2025.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Старинная музыка

Научная статья
УДК 78.0711; 783
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-029-053
EDN GBENKS

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

Светлана Баяровна Бубеева
Колледж искусств им. П. И. Чайковского,
г. Улан-Удэ, Российская Федерация,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*bubeeva96@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0007-8059-0053



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

© Бубеева С. Б., 2025

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

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

Для цитирования: *Бубеева С. Б.* Дуэты в венских зингшпилях Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и опера *buffa* // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 29–53.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-029-053

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(1)

Early Music

Original article

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

Svetlana B. Bubeeva
P. I. Tchaikovsky College of Arts,
Ulan-Ude, Russian Federation,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, *Russian Federation*,
✉*bubeeva96@mail.ru*,
https://orcid.org/0009-0007-8059-0053

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

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

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

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

Введение

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

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

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

Место ансамблевых номеров в зингшпилях Диттерсдорфа

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

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

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

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

от четверти до трети замкнутых музыкальных номеров» [17, p. 157]. Так, в моцартовской «Свадьбе Фигаро» это восемь из 29, а в «Дон Жуане» — семь из 26[2].

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

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

Формы дуэтов в зингшпилях Диттерсдорфа

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

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

[3] В итальянской опере ансамбли с тремя участниками иногда называют трио, тогда как в немецкой – обычно терцет, а трио, согласно словарям, относится к инструментальной музыке [18, Т. 2, с. 67].
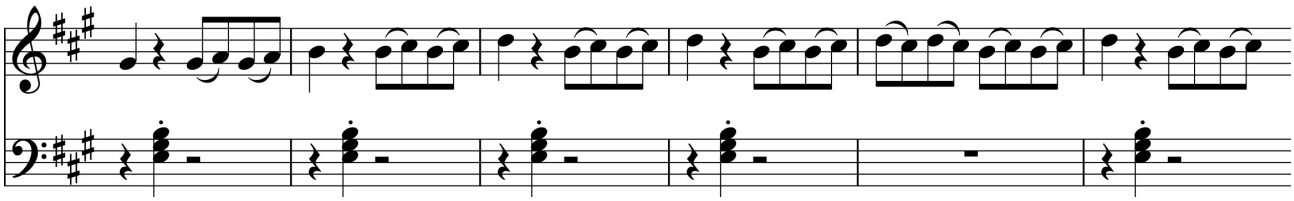
при наличии сквозного развития в них есть отчетливые границы разделов, следующих друг за другом по принципу чередования сольных эпизодов с совместным пением. Начало чаще всего представляет собой «отдельные высказывания» двух участников, за которыми следуют диалог и собственно дуэт параллельными терциями или секстами» (цит. по: [Ibid., p. 162], см. также [20, p. 285]). Для диалога характерна модуляция, в то время как совместное пение обычно звучит в основной тональности. Контраст между разделами может быть усилен изменением темпа и/или метра. По словам Хантер, «в “отдельных высказываниях” нередко повторяется одна и та же мелодия, и эти разделы могут быть организованы либо как вопросо-ответная структура (I–V; I–I), либо как своего рода сонатная экспозиция (I–I; I–V)» [17, p. 162] (см. также [20, pp. 291–292]).

В строении дуэтов в зингшпилях Диттерсдорфа нашли отражение все перечисленные закономерности, хотя и в разной степени. Этот тип ансамблей почти всегда основан на описанной Рейбином схеме (сольные высказывания участников — диалог — совместное пение), а структуры, как и в опере buffa, варьируют от двух- и трехчастной до сквозной. Однако они могут существенно трансформироваться в зависимости от сценической ситуации.
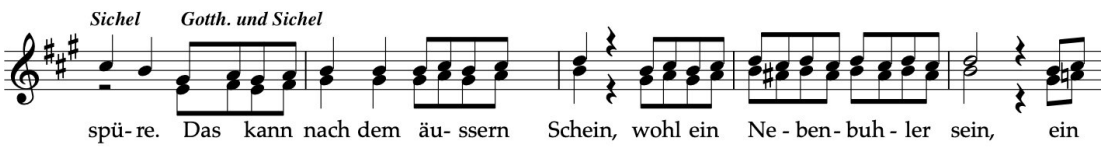
Если в тексте нет каких-либо осложнений, дуэт, как правило, имеет не более двух или трех разделов. Таково, например, дуэттино Готхольда и Зихеля из I действия оперы «Доктор и аптекарь». На первый взгляд, оно построено предельно просто: после короткого обмена репликами (12 тактов) следует совместное пение параллельными терциями (18 тактов). Однако и в структуре сцены, и в музыкальной логике есть свои особенности. Этот маленький ансамбль включен в состав более развернутого номера, обозначенного как «Ария и дуэттино» — ему предшествует ария Зихеля в той же тональности (*A-dur*) и размере (4/4), от которой он отделен очень условной цезурой. Очевидно, поэтому начало дуэттино выглядит скорее как развивающее построение (короткие реплики на фоне постоянных отклонений в побочные тональности), а первые шесть тактов совместного пения представляют собой предыкт, повторяющий материал оркестрового предыкта к репризе в первой части арии Зихеля (*Примеры 1, 2*).

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

ария Зихеля и предшествующая ей ария Готхольда[4] как раз и представляют собой эти «независимые высказывания», расширенные до размеров сольных номеров. Обе арии вписаны в ситуацию, разворачивающуюся в дуэттино: Готхольд и Зихель, каждый по-своему, предвкушают свидание с возлюбленными. Собственно ансамблевая часть становится закономерным итогом сцены: оказываясь около дома, где живут обе девушки, герои в темноте принимают друг друга за соперников и охвачены одним чувством — ревностью.



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



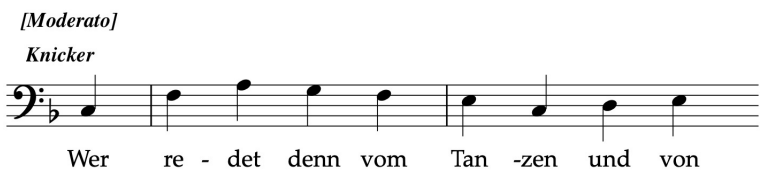
Пример 2. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь», I д., № 5, Ария и дуэттино. Дуэттино Готтхольда и Зихеля, тт. 12–16

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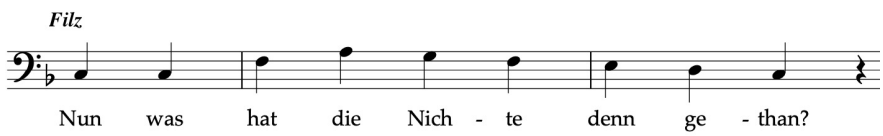
[4] Формально это четвертая сцена и начало пятой.

из двух предложений, первый — однотональный (*F-dur*), второй — модулирующий в тональность доминанты (*C-dur*), — схема, описанная Хантер как «близкая к сонатной экспозиции (I–I; I–V)» [17, p. 162]. Эти периоды тематически самостоятельны и далее повторяются, образуя подобие рондальной структуры (A–B–A–B^1–A), где соло Кникера, играющее роль рефрена, остается почти неизменным, а высказывание Фильца (эпизод) трансформируется, сохраняя только характер мелодического движения и модуляцию в V ступень.

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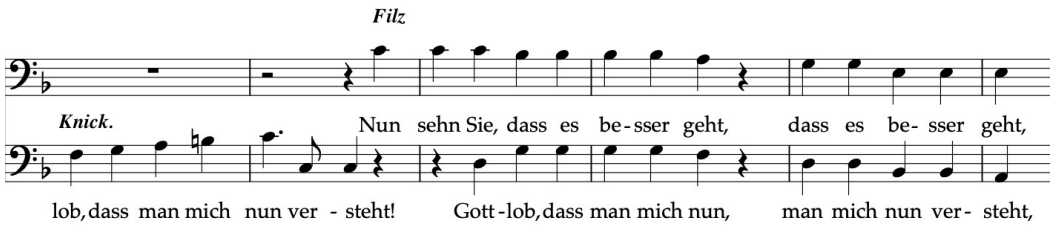


Пример 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д., № 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 4–6



Пример 4. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д., № 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 60–62
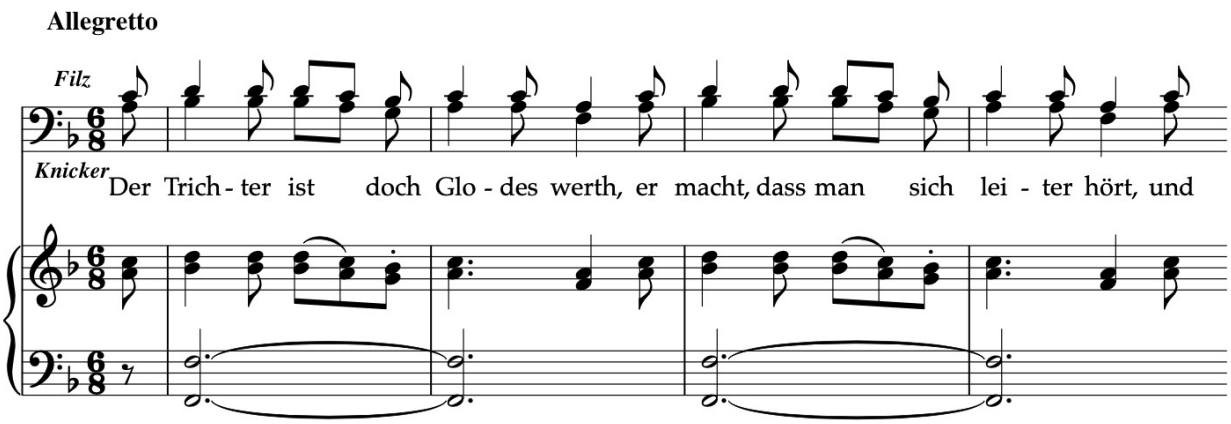
Когда же герои наконец достигают настоящего взаимопонимания, начальный период возвращается полностью, хотя и в трансформированном виде: первая фраза вновь отдана Фильцу, как и основная мелодическая линия второго предложения. Последнее повторено два раза, и герои поют его вместе, хотя и с разными словами[5] (*Пример 5*).

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



Пример 5. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Скряга Иеронимус», II д., № 17, Дуэт Кникера и Фильца, тт. 83–88
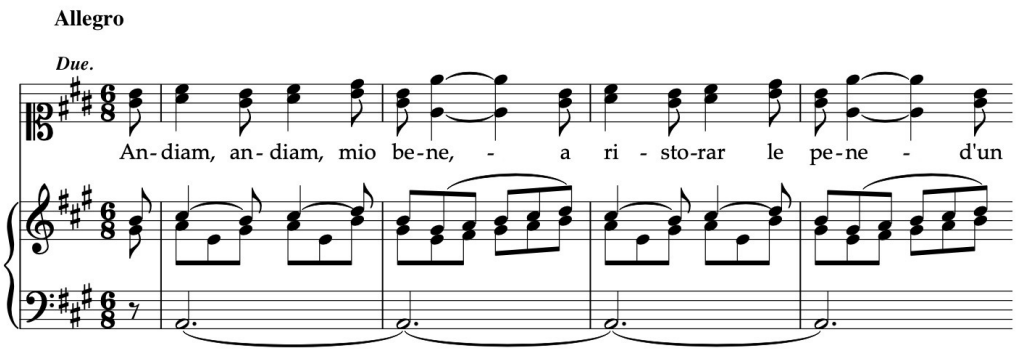
Эта сокращенная реприза[6] замыкает первую часть дуэта и одновременно предваряет вторую, где происходит смена темпа и размера. Полное согласие, как это обычно бывает в таких случаях, выражено через пение параллельными терциями (*Пример 6*). Что же касается места в форме целого, вторая часть с ее тоническими органными пунктами и активным кадансированием выполняет функцию коды — подобно тому, как это происходит в дуэттино из I акта моцартовского «Дон Жуана» (*Пример 7*), которое построено сходным образом[7].



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

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

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



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

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

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

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

I	II	[da capo]
Vivace	—	—
$^{4}/_{4}$	—	—
e-moll – h-moll → e-moll	→	*e-moll – h-moll → e-mol*
59 тт.	47 тт.	59 тт.
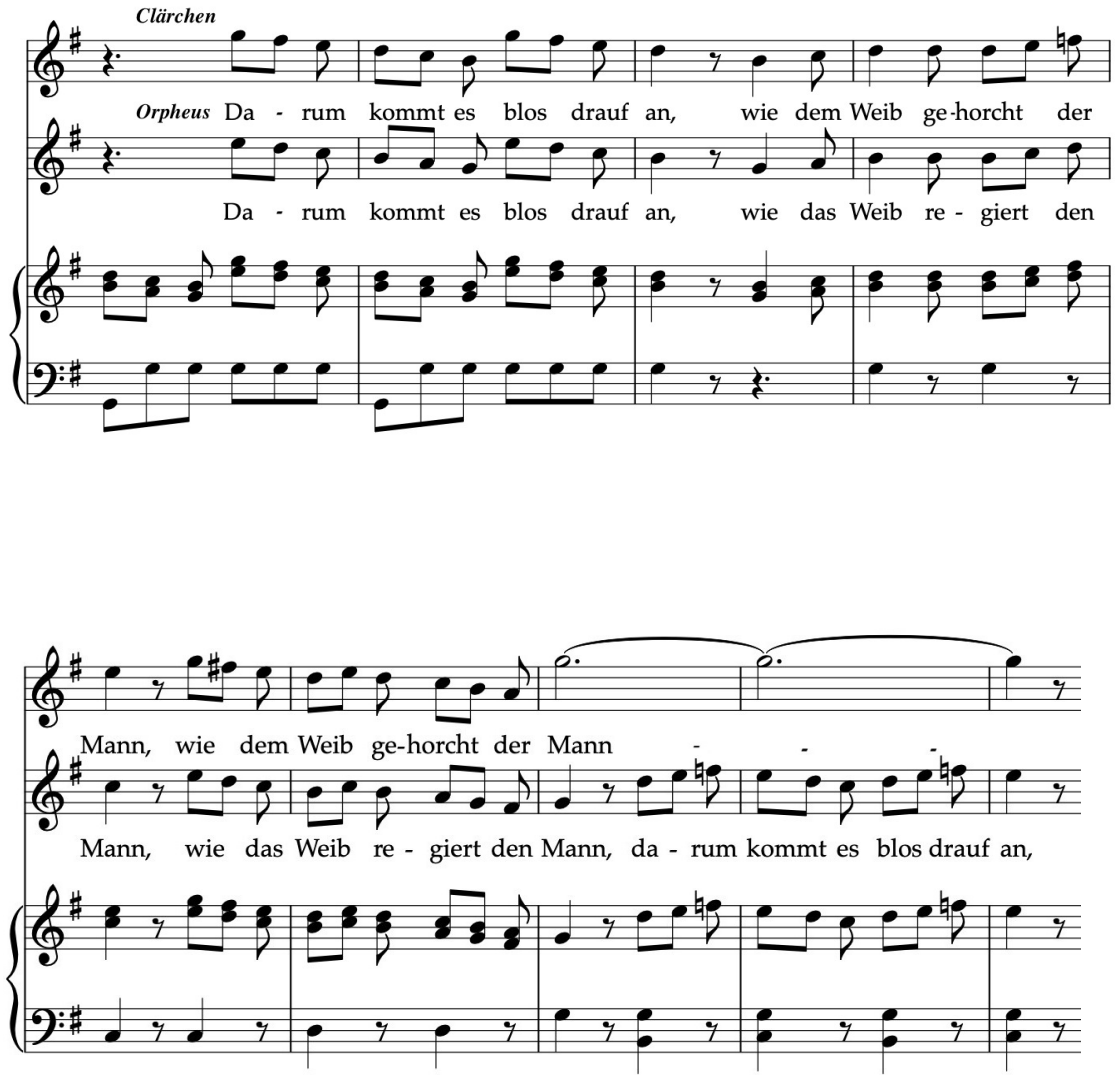
Схема 2. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Любовь в сумасшедшем доме», II д., № 17, Дуэт Орфея и Клэрхен

Оркестровое вступление	I	II	[da capo]
Allegretto		*Andante*	*Allegretto*
$^{6}/_{8}$		$^{2}/_{4}$	$^{6}/_{8}$
G-dur – D-dur – G-dur		*C-dur*	*G-dur – D-dur – G-dur*
8 тт.	67 тт.	54 тт.	67 тт.
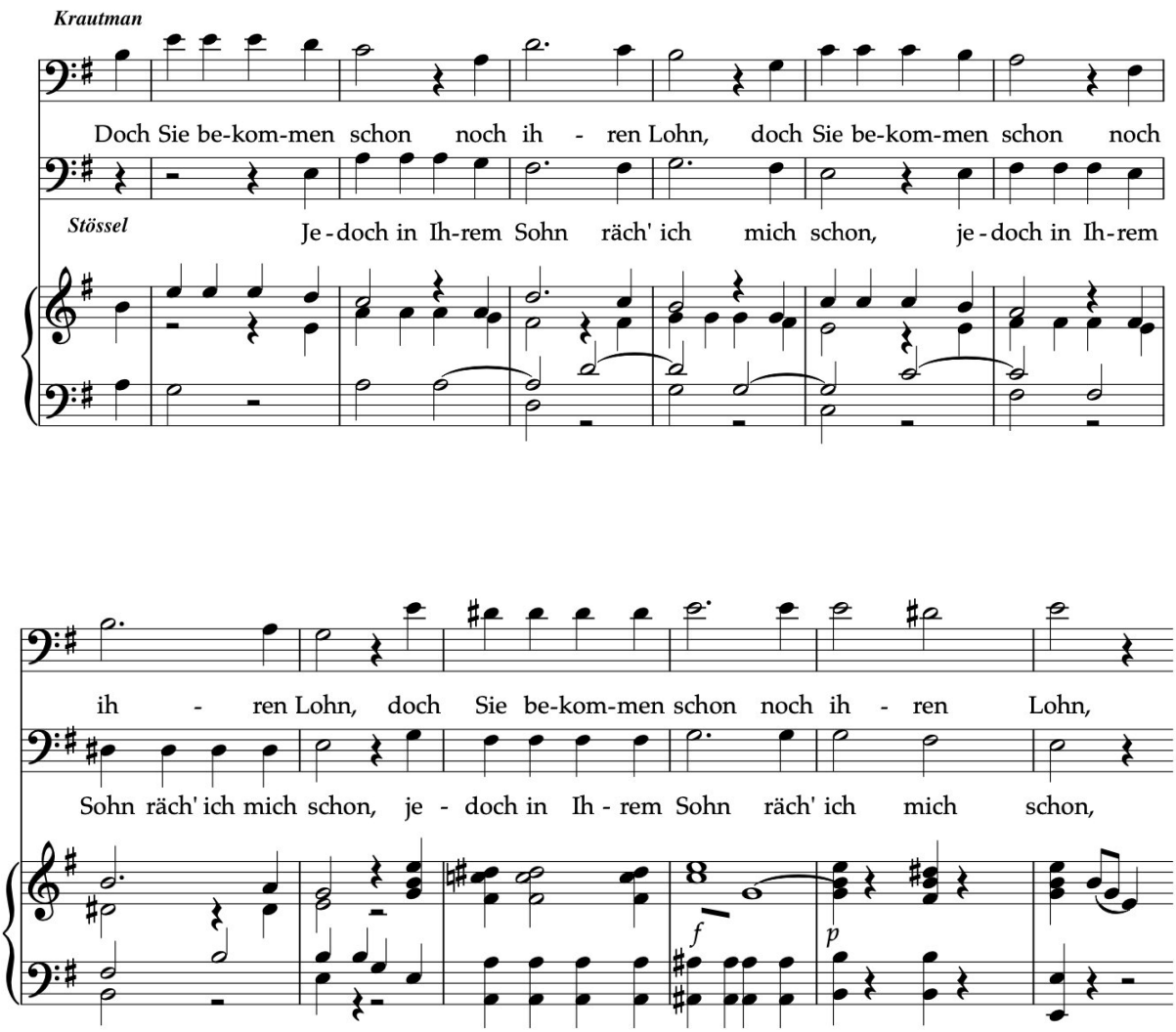
Строение начальных разделов на первый взгляд кажется очень похожим. Сольные высказывания двух персонажей в обоих случаях укладываются в дважды повторенный восьмитактовый период, модулирующий в V ступень. За ними следует обмен одинаковыми четырехтактовыми репликами на доминанте к основной тональности в духе типичной середины простой формы, а затем тональная (но не тематическая) реприза. Именно здесь становится очевидна разница между двумя ансамблями. В дуэте из зингшпиля «Любовь в сумасшедшем доме» сохраняется принцип поочередного высказывания героев, причем Клэрхен, как и в первых двух случаях, в точности повторяет реплику Орфея. После этого следует развернутая кода (больше трети от всей первой части) с пением параллельными терциями, которое нарушается только приемом, явно заимствованным из итальянской оперы, — широким восходящим скачком верхнего голоса с последующим «зависанием» на высокой ноте в течение нескольких тактов[8] (*Пример 8*).

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

[8] Фактически *dal segno*.



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



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

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

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

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

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

Allegretto	*Andante*	*Allegro molto*	–
6/8	2/4	3/8	2/4
F-dur – d-moll	B-dur – F-dur	F-dur	d-moll – F-dur
49 т.	94 т.	46 т.	31 т.

Характерная для оперы *buffa* последовательность сольных высказываний, диалогов и совместного пения повторяется в дуэте несколько раз, что обусловлено сценической ситуацией. Общая сюжетная канва в определенном смысле сходна с тем, что мы видели в «Скряге Иеронимусе»: Трюбе собирается выдать за Баста свою дочь Констанцу. Однако центральный мотив в содержании дуэта — деньги и богатство. Баст должен получить состояние после предполагаемой смерти брата, но считает своим долгом изображать печаль. Трюбе же беззастенчиво алчен, жизнерадостен и доказывает ему, что хорошее наследство превыше всего, даже скорби по близким. Доказывать приходится в несколько приемов: вроде бы уже убежденный Баст вновь и вновь возвращается к своей «печали». В результате складывается весьма своеобразная композиция.
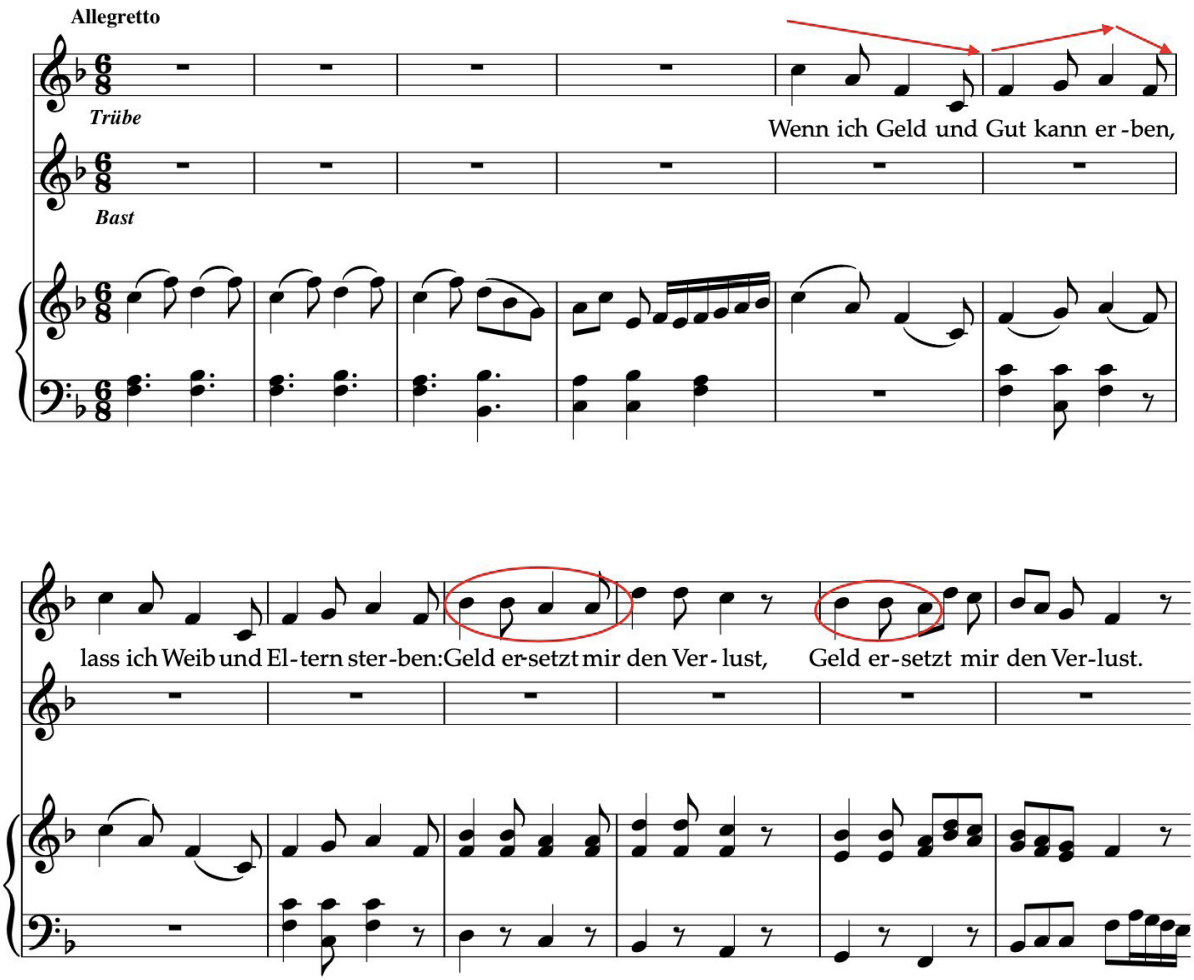
Первый раздел (*Allegretto*, 6/8) — завязка действия, своего рода экспозиция, где впервые показаны две основные образные сферы, связанные с настроением участников ансамбля. В его основе — классическая дуэтная схема, однако заключительная часть, вопреки традициям, изложена не в основной тональности (*F-dur*), а в параллельной (*d-moll*). Во втором разделе (*Andante*, 2/4) эта же схема с некоторыми изменениями повторяется дважды (первый раз в *B-dur*, второй — в *F-dur*). Главное отличие состоит в том, что продолжительные сольные высказывания теперь есть только в партии Трюбе. Баст реагирует на них более или менее короткими репликами, сначала повторяя свои причитания, а затем, отвлеченный перспективой большого наследства и обещанием получить в жены Констанцу, окончательно забывает о печальной участи брата и наконец сливается со своим будущим тестем в ничем не омраченном экстазе совместного пения параллельными терциями. Эта же незамутненная радость составляет текстовое и музыкальное содержание всего третьего раздела (*Allegro molto*, 3/8), который должен был бы считаться кодой, если бы не примыкающий к нему четвертый, отделенный сменой размера (2/4) и тональности (*d-moll*). Возвращение *d-moll* также обусловлено содержанием: Баст вдруг опять вспоминает о том, что его богатство зависит от смерти брата. Здесь вновь в миниатюре повторяется схема первых двух разделов, с той лишь разницей, что реплики Баста теперь звучат первыми, а Трюбе лишь вторит ему.

В этом дуэте Диттерсдорф показывает себя настоящим мастером музыкальной характеристики. Нарочитое противопоставление партий Трюбе и Баста, обусловленное содержанием поэтического текста, на поверку оказывается не столь однозначным. Это очевидно уже в начальном разделе, где за сентенцией первого[9], решенной как однотональный восьмитактовый период, следует шестнадцатитактовое высказывание второго[10] в параллельном миноре. Противопоставление касается не только тональности и лада, но и других параметров музыкального языка: мелодии, ритма, фактуры. Скорбь выражена в никнущих интонациях, прерывающих мелодическую линию паузах, напоминающих о риторической фигуре *suspiratio*, хроматическом басе в духе *passus duriusculus* на словах о «стеснении» в груди. Контраст подкреплен и незамкнутостью сольной реплики Баста, завершающейся на доминанте к *d-moll*.
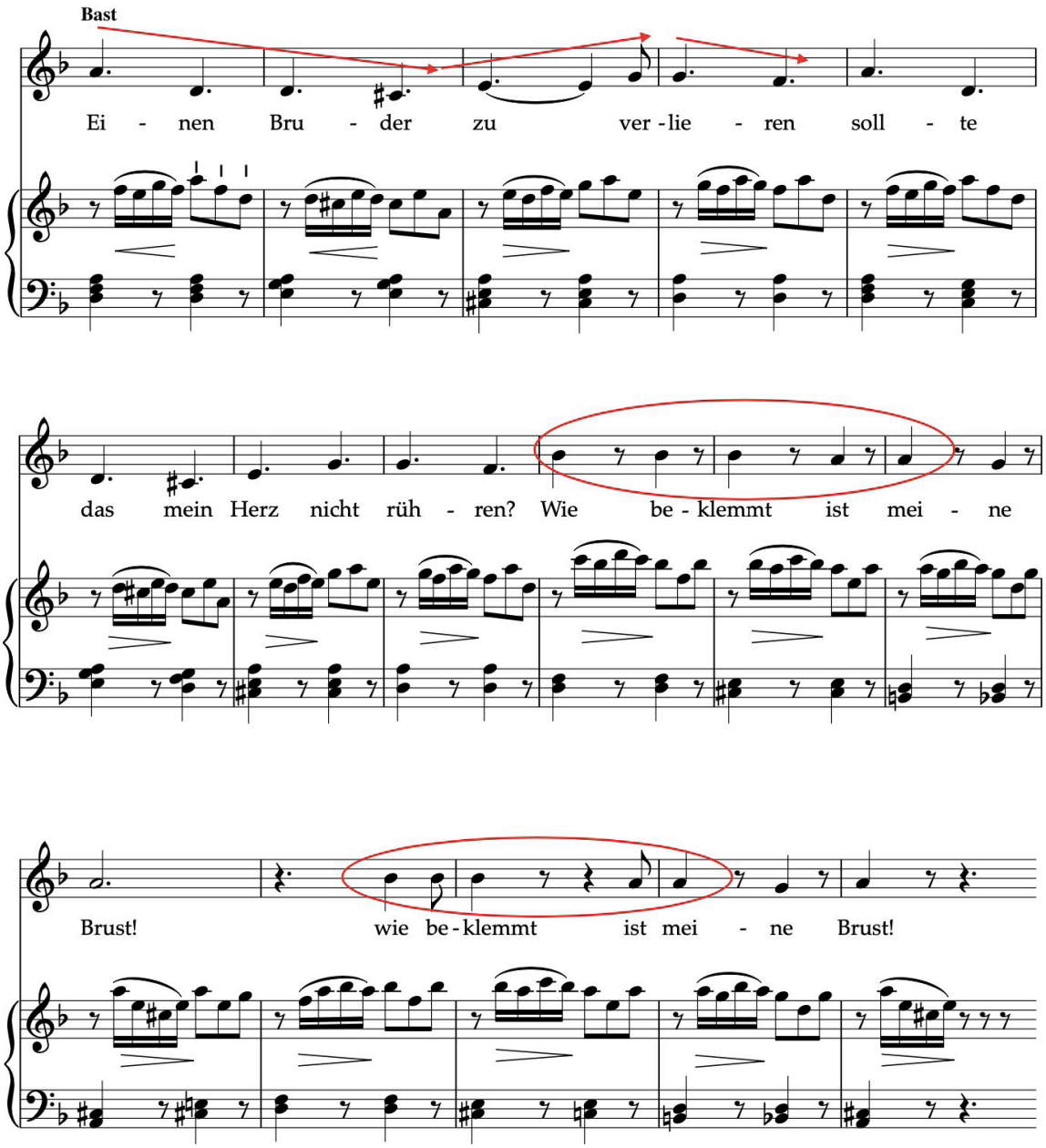
[9] «Если я могу унаследовать деньги и имущество, я позволю своей жене и родителям умереть: деньги компенсируют мне потерю».

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

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



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



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

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

Заключение

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

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

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

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

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

Список литературы

1. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist // Studien zur Musikwissenschaft. 1914. H. 2. S. 212–349.

2. Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799: Mozarts Rivale in der Oper / hg. von H. Unverricht, W. Bein. Würzburg: Bergstadtverl. Korn, 1989.

3. *Tsai S.* The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf. PhD diss. University of Kansas, 1990.

4. *Kantner L. M.* Dittersdorfs italienische Opern // Carl Ditters von Dittersdorf: Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Katholischen Universität Eichstätt, hg. von H. Unverricht. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 111–121.

5. *Woodfield I.* Operatic Satire: Dittersdorf's Figaro // Woodfield I. Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna. New York: Oxford University Press, 2018. P. 103–151. https://doi.org/10.1093/oso/9780190692636.003.0003

6. *Krejčová K., Spáčilová J.* Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů // Musicologica Brunensia. 2023. Vol. 58, Issue 1. P. 47–71. https://doi.org/10.5817/MB2023-1-4

7. *Joubert E.* Genre and form in German opera // The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera / ed. by A.R. DelDonna, P. Polzonetti. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.011

8. *Бубеева С. Б.* Финал в зингшпиле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы *buffa* // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 60–90. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090

9. *Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пилипенко Н. В.* Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

10. *Луцкер П. В.*, *Сусидко И. П.* Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 63–75. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

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

12. *Сусидко И. П.* Малые оперные жанры в Вене до и после «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка: адаптация и полемика // Современные проблемы музыкознания. 2024. № 1. С. 50–71. (На рус. и англ. яз.) https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071

13. *Marston N.* “All Together, Now”? Ensembles and Choruses in “The Magic Flute” // The Cambridge Companion to “The Magic Flute”, ed. by J. Waldoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 119–131. https://doi.org/10.1017/9781108551328.008

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

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

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

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

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

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

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

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

References

1. Riedinger, L. (1914). Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. *Studien zur Musikwissenschaft*, (2), 212–349.

2. Unverricht, H., & Bein, W. (1989). *Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799: Mozarts Rivale in der Oper*. Bergstadtverl. Korn.

3. Tsai, S. (1990). *The Viennese Singspiele of Karl Ditters von Dittersdorf* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Kansas.

4. Kantner, L. M. (1997). Dittersdorfs italienische Opern. In H. Unverricht (Ed.), *Carl Ditters von Dittersdorf: Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Katholischen Universität Eichstätt* (pp. 111–121). Hans Schneider.

5. Woodfield, I. (2018). Operatic Satire: Dittersdorf's Figaro. In Woodfield, I. *Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna* (pp. 103–151). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780190692636.003.0003

6. Krejčová, K., & Spáčilová, J. (2023). Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů. *Musicologica Brunensia, 58*(1), 47–71. https://doi.org/10.5817/MB2023-1-4

7. Joubert, E. (2009). Genre and Form in German Opera. In A. R. DelDonna & P. Polzonetti (Eds.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (pp. 184–201). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.011

8. Bubeeva, S. B. (2021). The Final of the Singspiel Doktor and Apotheker by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa. *Contemporary Musicology*, (2), 60–90. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090

9. Susidko, I. P., Lutsker, P. V., & Pilipenko, N. V. (2023). Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 142–164. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

10. Lutsker P. V., & Susidko I. P. (2021). Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 63–75. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

11. Nagina, D. A. (2019). Sonata Form in Vocal Music: Occasionality or Regularity? *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*, (1), 27–43. (In Russ.).

12. Susidko, I. P. (2024). Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after Christoph Willibald Gluck's Orfeo ed Euridice: Adaptation and Polemics. *Contemporary Musicology, 8*(1), 50–71. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071

13. Marston, N. (2023). "All Together, Now"? Ensembles and Choruses in The Magic Flute. In J. Waldoff (Ed.), *The Cambridge Companion to The Magic Flute* (pp. 119–131). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/97811085513 28.008

14. Warrack, J. (2001). *German Opera: From the Beginnings to Wagner*. Cambridge University Press.

15. Henze-Döhring, S. (2007). Gattungskonvergenzen — Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800. In M. Chr. Lippe (Ed.), *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800* (pp. 45–68). Bosse.

16. Pilipenko, N. V. (2017). Viennese Singspiel in the Late 18th – Early 19th Century: Origin and Diversity. *Music and Time*, (11), 3–8. (In Russ.).

17. Hunter, M. (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Princeton University Press.

18. Pilipenko, N. V. (2018). *Franz Schubert i venskij muzykal'nyj teatr* [*Franz Schubert and the Viennese Musical Theatre*] [Unpublished Dr. Sci. dissertation] (2 Vols). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

19. Schlesinger, A. (1938). *Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper)* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Wien.

20. Rabin, R. J. (1996). *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783–1791* [Unpublished doctoral dissertation]. Cornell University.

21. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015) *Mozart i ego vremya* [*Mozart and His Time*]. Classica 21. (In Russ.).

Сведения об авторе:

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

Information about the author:

Svetlana S. Bubeeva — Head of the Subject-Cycle Commission "Music Theory", Postgduate Student, Analytical Musicology Department.

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

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

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Музыкальное содержание

Научная статья
УДК 782.1; 78.01
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078
EDN KNQZKD

«Пиковая дама» П. И. Чайковского как «фаустианский» сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы

Наталья Владимировна Королевская
Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация,
✉nvkoro@gmail.com,
https://orcid.org/0000-0002-8764-8058



Аннотация. В статье предпринято новое после ряда работ Марины Григорьевны Раку (1993, 1999) исследование интертекстуальных глубин «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского. Его основная цель — выявить целостную концептуальную структуру, способную охватить оперу изнутри. В работе используется предложенная Раку методология интертекстуального анализа, включающая триаду: «явный интертекст», «тайный интертекст»

© Королевская Н. В., 2025

и «центральный текст». По аналогии с интертекстуальными открытиями, сосредоточенными в той части оперного сюжета, которая связана с переносом действия в XVIII век, в работе выявлено обращение Чайковского к Фауст-симфонии Ференца Листа (фрагментарное цитирование темы Гретхен в дуэте Лизы и Полины). Обнаружение глубинного интертекстуального плана, восходящего к музыке XIX века, позволило сделать ряд открытий. Во-первых, проекция «фаустианского» треугольника («Фауст — Гретхен — Мефистофель») на оперу Чайковского актуализирует треугольник «Германа — Лиза — Томский», до сих пор не привлекавший к себе внимания, в отличие от других аналогичных структур, организующих действие оперы («Германа — Лиза — Графиня», «Лиза — Германа — Елецкий»). Во-вторых, этот треугольник не только отражает образы «фаустианского» интертекста, но и опирается на листовский метод монотематических преобразований, получивший отражение в узловом моменте превращения лирического признания Германа («Я имени ее не знаю...») в сущностную противоположность («...Три карты, три карты, три карты!»). В-третьих, «фаустианский» треугольник способствует переоценке роли Томского как незримого режиссера судьбы Германа и всего оперного сюжета, что подтверждается установленным Ольгой Владимировной Комарницкой значением Баллады как сверхтемы всей оперы (1991); режиссирующая роль Томского создает свой «театр в театре». Актуализация «фаустианского» сюжета как глубинной структуры «Пиковой дамы», обеспечивающей прочтение оперы сквозь призму христианской онтологии, позволяет оценить ее значимость для творчества Чайковского, обусловившей появление последней оперы композитора «Иоланта»

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Ф. Лист, «Пиковая дама», фаустианство, «Фауст-симфония», интертекст, Мефистофель, Томский

Благодарности: Выражаю глубокую благодарность Ирине Петровне Сусидко за возможность выступить с докладом на Шестой международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 11–15 марта 2024 года, Российская академия музыки имени Гнесиных), который лег в основу статьи

Для цитирования: *Королевская Н. В.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского как «фаустианский» сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 54–78. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(1)

Musical Meaning

Original article

Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades* as a "Faustian" Plot: on the Problem of the Intertextual Content of the Opera

Natalia V. Korolevskaya
Saratov State Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russian Federation,
✉nvkoro@gmail.com,
https://orcid.org/0000-0002-8764-8058

Abstract. The material presented in this article is based on a series of works by Marina Grigorieva Raku (1993, 1999) that consider the intertextual depths of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* with the aim of identifying a holistic conceptual structure capable of encompassing the opera from within. The work uses the intertextual analysis methodology proposed by Raku, which includes the triad: "manifest intertext", "secret intertext" and "central text". By analogy with the intertextual discoveries concentrated in the part of the opera plot associated with the transfer of the action to the 18th century, we reveal Tchaikovsky's reference to Franz Liszt's *Faust Symphony* (fragmentary citation of Gretchen's theme in the duet of Lisa and Polina). The discovery of a deep intertextual plane dated back to 19th century music supports a number of important conclusions. Firstly, the projection of the "Faustian" triangle

("Faust–Gretchen–Mephistopheles") onto Tchaikovsky's opera actualises the "Herman–Liza–Tomsky" triangle, which, unlike similar structures that have been recognised as organising the action of the opera ("Herman–Liza–Countess," "Liza–Herman–Eletsky"), has hitherto not attracted attention. Secondly, this triangle not only reflects the images of the "Faustian" intertext, but also relies on Liszt's method of monothematic transformations, reflected in the key moment of the transformation of Herman's lyrical confession ("I don't know her name…") into an essential opposite ("…Three cards, three cards, three cards!"). Thirdly, the "Faustian" triangle contributes to the re-evaluation of Tomsky's role as the invisible director of Herman's fate and the entire operatic plot, which is confirmed by Olga Komarnitskaya's establishment of the significance of the Ballad as the super-theme of the entire opera (1991); accordingly, Tomsky's directorial role creates his own "theatre within a theatre." The actualisation of the "Faustian" plot as a deep structure of *The Queen of Spades* which corresponds to a reading of the opera through the prism of Christian ontology, forms a basis for assessing its significance for Tchaikovsky's ongoing work, which resulted in the composer's last opera, *Iolanta*.

Keywords: Tchaikovsky, Liszt, *The Queen of Spades*, *Faust Symphony*, intertext, Mephistopheles, Tomsky

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to Irina Petrovna Susidko for the opportunity to present a report at the Sixth International Scientific Conference "Opera in Musical Theatre: History and Modernity" (Moscow, March 11–15, 2024, Gnesin Russian Academy of Music), which formed the basis of this article.

For citation: Korolevskaya, N. V. (2025). Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades* as a "Faustian" Plot: On the Problem of the Intertextual Content of the Opera. *Contemporary Musicology*, *9*(1), 54–78. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078

Введение

В 1993 году Марина Григорьевна Раку писала о «Пиковой даме» Петра Ильича Чайковского как о произведении, которое и через сто лет после его создания продолжает быть «загадочным, почти мистическим, оставляющим ощущение непознанности, да и невозможности до конца познать» его [1, с. 203]. Эти слова могут быть повторены и сегодня: «Пиковая дама», перенасыщенная «претекстами, прямыми интонационными, ситуационно-сценическими и оперно-жанровыми квази- и прямыми цитатами, двойными смыслами и состояниями инобытия и иносказаний» [2, с. 71], не спешит расставаться со своими тайнами. За последнее тридцатилетие в исследовании произведения не только был сделан колоссальный прорыв, но ясно обозначилась его направленность от внешних форм, которые в «Пиковой даме» связаны с явлением полистилистики, к внутренним, открывающим пространство мифа и интертекста; от проблем стилеобразования — к факторам смыслопорождения. Стремление за видимой завесой разнородных полистилевых образований найти ключ к внутреннему единству оперного сюжета объединило ученых нескольких поколений — М. Г. Раку [3], Е. В. Пономареву [4], Г. В. Ковалевского [5] и других.

Новое рассмотрение интертекстуальных глубин «Пиковой дамы» предпринимается с той же целью — поиска концептуальной структуры, способной охватить оперу изнутри. Обнаружение ранее не зафиксированных межтекстовых связей не только не отрицает сделанных ранее открытий, но и не противоречит интертекстуальности как методу творческого мышления и анализа. Последний в этой работе опирается на введенные Раку понятия: «явный интертекст» — литературный источник, на основе которого создается либретто оперы, «тайный интертекст», подразумевающий обнаружение не лежащих на поверхности смысловых структур, возникающих на уровне межтекстовых взаимодействий, и «центральный текст» — исследуемое произведение [3].

Обосновывая метод интертекстуального анализа, Раку связывает его с эклектичной и множественной природой «тайного интертекста», роль которого «могут выполнять не одно и не два произведения», а целый их корпус [там же, с. 12]. Эту мысль подтверждает вскрытый ученым комплекс «тайных интертекстов», охвативший различные литературные и музыкальные источники

(новеллы Гофмана «Счастье игрока» и «Дон Жуан», поэма Байрона «Дон Жуан», маленькая трагедия Пушкина «Каменный гость», исторические факты, связанные с жизнью и смертью Екатерины II, опера Моцарта «Дон Жуан» [там же]). Их объединяет не только близость тематике оперы (карты и любовь, «подмена Эроса Танатосом» [там же, с. 17]). Все они сосредоточены в том срезе сюжета «Пиковой дамы», который связан с переносом действия в XVIII век, предопределившим «глубинный семантический сдвиг» [там же, с. 11], что отдалило оперный текст от его литературного первоисточника (пушкинской повести). Безусловный лидер в этом комплексе — «Дон Жуан» Моцарта. Обращение к нему сформировало в «Пиковой даме» стилевой контекст, в пространстве которого вполне обоснованно смогло развернуться «моцартианство» Чайковского, проявившееся в пасторали «Искренность пастушки». Вскрытые Раку связи можно обозначить как *интертекстуальный комплекс XVIII века*.

В то же время «Пиковая дама» не всецело принадлежит «минувшему» столетию. Уже Александр Николаевич Бенуа писал, что опера «продолжает… жить, сплетаясь с текущей действительностью» (цит. по: [5, с. 154]). Обращаясь к проблеме отражения времени в опере Чайковского, исследователи отмечают, что «именно отдаление сюжетного действия в прошлое помогает раскрыть духовную драму современного человека» [6, с. 140], что актуальность «Пиковой дамы», выраженная в ее «жестоком психологизме» [там же, с. 142], связана с индивидуальным стилем композитора [7, с. 408], с его «полной бунтарского драматизма музыкой», которую «трудно… сочетать с пудреными париками и кринолинами» [8, с. 159].

Согласимся, что «пастораль… и тревожащая злободневная острота сюжета» [6, с. 141] представляют нерасторжимое художественное единство, но при этом на каждом стилевом полюсе оперы выявляются свои интертекстуальные культурные коды. Пропитывающий оперу «дух эпохи самого композитора» [8, с. 159] обнаруживает в ее глубинах один из самых значимых архетипов романтического сознания — «фаустианский» сюжет. Этот факт, расширяя сферу интертекстуальных связей «Пиковой дамы», может послужить нелишним аргументом в защиту вскрытой Раку «интертекстуальной направленности» трактовки пушкинского сюжета [3, с. 20] как принципа осознанного композиторского мышления Чайковского.

Геометрия отношений персонажей

С обоими интертекстами «Пиковой дамы» связано образование в центральном тексте оперы системы сходных конфликтных отношений. Действие на уровне внешних драматических структур зримо скрепляется кристаллической «решеткой», образуемой треугольниками персонажей. В *интертекстуальный комплекс XVIII века* вошли отмеченные Раку отношения, восходящие к моцартовскому «Дон Жуану»: 1) «Герман — Лиза — Графиня» (Дон Жуан — Донна Анна — Командор) и 2) «Лиза — Герман — Елецкий», с его отражением в дивертисментном трио «Прилепа — Миловзор — Златогор» (Церлина — Мазетто — Дон Жуан) [там же, с. 17].

При этом ни один из очерченных треугольников не включает в свою орбиту Балладу Томского — явную завязку всего оперного сюжета, соединяющую в один узел главных фигурантов *«донжуановского» интертекста*. Первый треугольник, с Графиней-Командором, выявляется только во второй картине («роковое» пересечение трех ведущих персонажей в комнате Лизы) с захватом четвертой («отсроченная» смерть Графини), шестой (в которой «Лиза выступит уже в роли Эльвиры», а погибнет, «подобно гофмановской Донне Анне» [там же]) и седьмой («гибель Германа в игорном доме, как Дон Жуана на балу, прерванном приходом Командора» [там же]). Второй, любовный, треугольник, с завязкой в первой картине (сообщение Елецкого о помолвке, образующее музыкально-драматический контрапункт лирическому признанию Германа), также обходит Балладу стороной, а в седьмой — зоне развязки — выпадает из *«моцартовского» интертекста* (поединок Германа и Елецкого за карточным столом).

В отличие от интертекстуального комплекса XVIII века, несколько мозаичного, распадающегося на отдельные мотивы, *романтический интертекст* обладает концептуальной целостностью. Причем его драматургическая значимость возрастает в связи с тем, что он формируется именно в Балладе, где под действием скрытых центростремительных сил выкристаллизовывается треугольник «Герман — Лиза — Томский».

Этот треугольник, образующий архетипическое основание художественного замысла оперы, так же, как и *«донжуановский» интертекст*, способен осветить узловые моменты переосмысления Чайковским пушкинской повести, прежде всего — введение линии любви. В *«фаустианском» интертексте* она обретает особую цельность, тогда как в «донжуановском» образ ее главного фигуранта —

Лизы — распадается на несколько лиц, не отражающих внутренней сути персонажа и имеющих лишь фабульное значение. Все три моцартовские героини в пространстве этого интертекста предстают как олицетворение сюжетного статуса Лизы на разных участках развития действия (соотнесение с Донной Анной указывает на высокое общественное положение Лизы; Церлина-Прилепа символизирует счастливую возлюбленную; Донна Эльвира — покинутую избранницу).

Ключ к «фаустианскому» интертексту

Ключевой номер, вскрывающий *«фаустианский» интертекст* «Пиковой дамы», — дуэт Лизы и Полины «Уж вечер». Ранее он никогда не привлекал внимания как драматургически или концептуально значимый. Ольга Владимировна Комарницкая относит его к центробежной линии развития драмы — к «“моментам созерцательной безмятежности”, выполняющим заставочную функцию» [9, с. 13]. Дуэт почти не рассматривался и в контексте полистилистики оперы. Только Екатерина Александровна Ручьевская, отметившая общее тяготение стиля «Пиковой дамы» к музыкальному классицизму [7, с. 380], включила его в список номеров, выдержанных в общей классической манере как «аллюзию на жанр», «отражающую бытовое… музицирование» [там же, с. 378, 403]). Она выделила ряд характерных признаков классического стиля в этом дуэте: «два высоких голоса в терцию у флейт и бас» (по аналогии с генерал-басом), «великолепная мягкая гармоническая основа с тонкими деталями», «пластичные сольные “выступления” кларнета» [там же, с. 403–404].

Однако, как и при анализе интертекстуальных связей, каждый случай полистилистики требует индивидуального подхода. Так, для Интермедии, где в полную силу проявилось «моцартианство» Чайковского, конкретные источники не играют роли для выявления тайного смысла — значим целостный стилевой облик, который Ручьевская обобщенно обозначила как «моцартовские реминисценции» [там же, с. 377]. Напротив, интертекстуальное тестирование дуэта вне точного «адреса» оставляет номер неразгаданным.

Ситуация кардинально меняется, если перенаправить характеристику Ручьевской на конкретный объект. Многократное вслушивание в мелодические изгибы дуэта приводит нас к Фауст-симфонии Листа — основной теме второй части, обладающей рядом схожих признаков. В ней есть и «пение» в терцию, и буколические флейты и кларнеты, перекликающиеся с пасторальным содержанием поэтического текста дуэта. К общим чертам
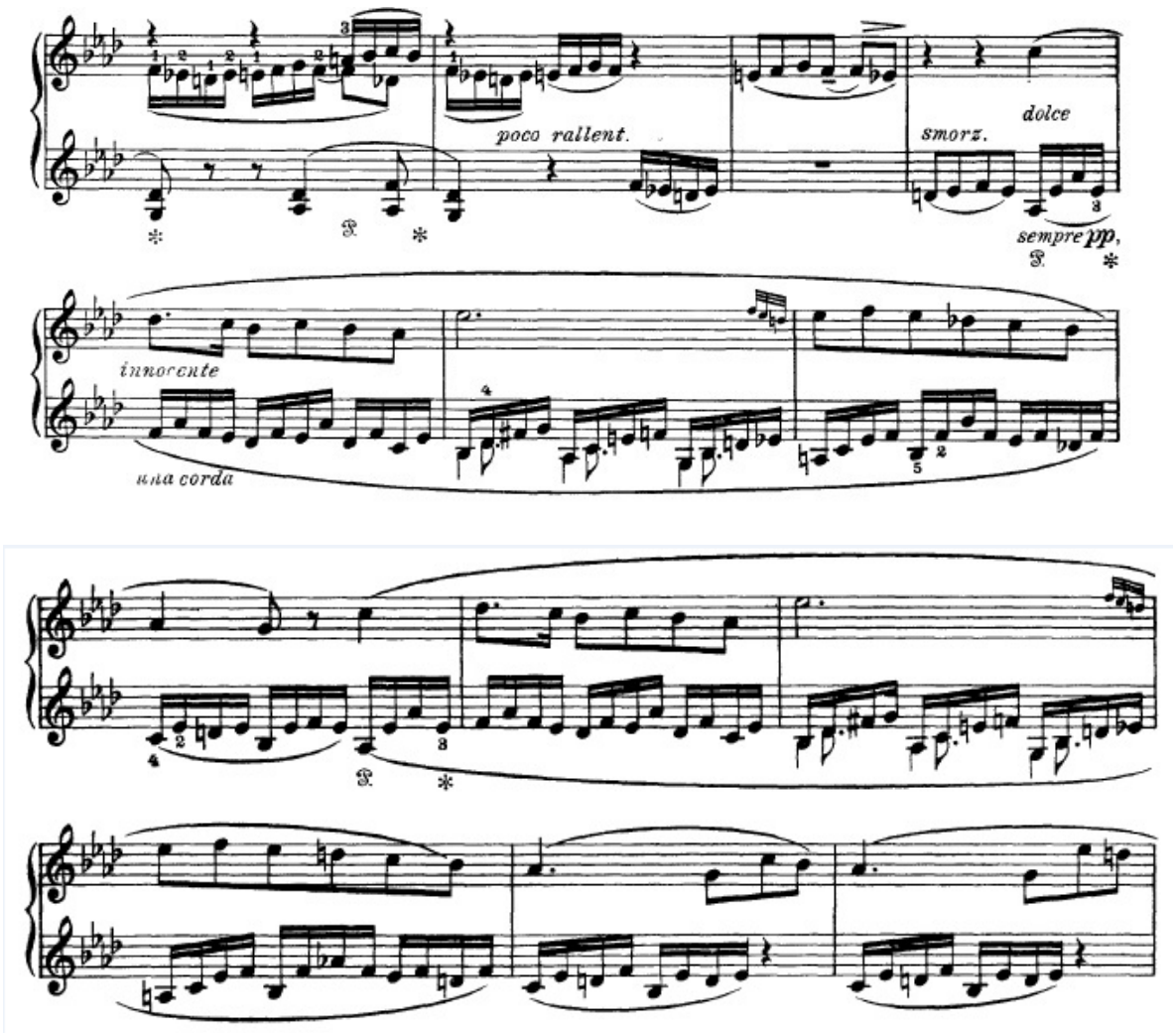
можно отнести и более определенный намек в дуэте Лизы и Полины — движение шестнадцатых у солирующего кларнета, заполняющих остановки в вокальной партии внутри куплета. Эта деталь, возникающая словно в силу технической необходимости (заполнение паузы), отсылает к аналогичному элементу в симфонии Листа, создающему непрерывное *perpetuum mobile*, неотъемлемое от образа Гретхен со времен песни Шуберта «Маргарита за прялкой». Еще больше к теме Гретхен приближает начинающая дуэт восходящая и нисходящая секунда, которая обычно рассматривается в контексте интонационного единства всей оперы, в том числе — совпадения начальных интонаций дуэта и квинтета «Мне страшно!» (см. [9, с. 15]).

Указанные связи и полунамеки могут показаться несущественными, но все они обретают совершенно иной смысл в свете точного совпадения не исходных, а развивающих интонаций дуэта и темы Гретхен.
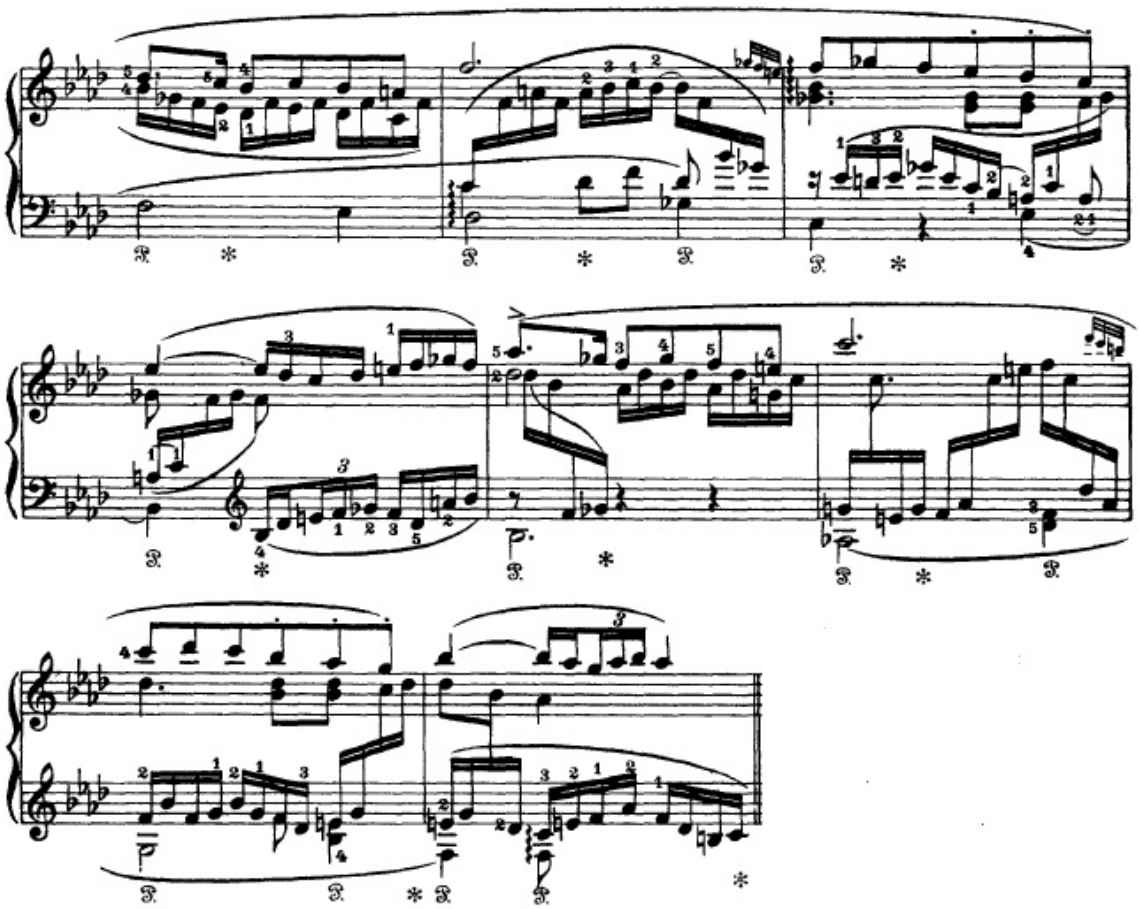
Рассмотрим более детально экспозицию листовской темы, в которой так же, как и в «Пиковой даме» Чайковского, пересеклись две тенденции — стилизация «под старину» (в духе классической простоты) и романтическая стилистика. По своему строению тема тяготеет к классической расчлененности: период повторного строения с расширением во втором предложении и модулирующим окончанием. Три его проведения (4 + 6, 4 + 7, 4 + 4) с непрерывным тембровым обновлением (1-е — гобой в сопровождении альта, 2-е — флейта и кларнет в сопровождении скрипки, 3-е — скрипка в сопровождении альта) позволяют усмотреть в этой повторности варьируемую строфичность AA1A2 (не отсюда ли три куплета в дуэте Лизы и Полины?). Тонально-гармоническое движение, в первых двух «куплетах» размывающее квадратность, незаметно переключает из сферы сдержанных эмоций «канцоны» в измерение повышенной лирической экспрессии, сначала укрупняя интонацию вздоха, выделенную сдвигом в *f-moll*, затем создавая яркий эмоциональный всплеск, отмеченный отклонением в *c-moll* (соответственно в окончании первого и второго «куплетов»). Так постепенно подготавливается сплошной минор третьего «куплета», где строго выдержанная квадратность компенсируется интенсивным тональным развитием (*b-moll — f-moll*), удерживающим «действие» целиком во внутреннем, психологическом плане.

Среди неизменных мелодических элементов «песни» выделяется один и тот же, заканчивающийся «вздохом» предкаденционный мотив, модуляционная

гибкость которого делает его главным объектом слухового внимания — он словно расцветает от первого «куплета» ко второму, где достигает максимума лирической экспрессии (*Примеры 1, 2*).
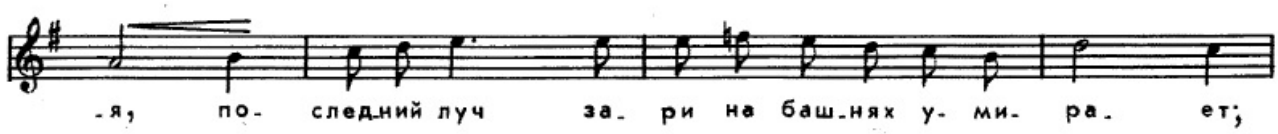


Пример 1. Ф. Лист. Фауст-симфония, II часть.
Тема (первый «куплет» песни Гретхен)



Пример 2. Ф. Лист. Фауст-симфония, II часть
(третий «куплет» песни Гретхен)

Этот мотив Чайковский «инкрустировал» в мелодию дуэта Лизы и Полины со словами «…зари на башне умирает» (см. *Пример 3*). Возможно, это вкрапление («интарсия») имеет бессознательное происхождение. Но тогда оно не только отражает ситуацию пребывания художника в многоязычном пространстве искусства, которое беспредельно расширилось на рубеже XIX–XX веков, но и подтверждает слова Вильгельма фон Гумбольдта о том, что «язык сильнее нас» (цит. по: [10, с. 280]). Ведь из безграничного множества «витающих в воздухе»

интонаций Чайковский выбрал одну, занявшую только ей отведенное место в общей семантической конструкции. Но, главное, ее роль в новом художественном контексте уже не может быть опровергнута «случайным выбором» художника. Немаловажно, что и Раку приходит к утверждению, что «интертексты формируются не произвольно, а под воздействием неких законов, которые диктуются большим Текстом культуры» [3, с. 19].



Пример 3. П. Чайковский. «Пиковая дама». Картина вторая.
№ 7. Дуэт Лизы и Полины

В качестве дополнительного доказательства интертекстуального характера данного мотива может послужить его выпадение из общего интонационного контекста оперы, произрастающего из темы Интродукции и образующего «грандиозное симфоническое полотно» [11, с. 102], тогда как начальная фраза дуэта складывается на основе сцепления сразу трех интонационных звеньев установленного Комарницкой порождающего «тематического импульса» [там же, с. 109].

Связь с листовской темой накладывает на образ Лизы тень Гретхен, усиливая резонанс с поэтическим текстом, символическое звучание которого («образ угасающей зари») отметила Галина Ивановна Побережная[1]. В отличие от *«моцартовского» интертекста*, здесь возникают соотнесения иного рода, актуализующие не социальный статус героини (в этом плане Гретхен ближе пушкинской «бедной воспитаннице», чем оперной «внучке Графини»), но сущностные черты образа. Подобно Гретхен, Лиза отдается любви, преступив предписания общественной морали, что ставит обеих героинь вне социума и приводит к трагическому концу, а их любовь в финале спасает души героев (Фауста и Германа).

Однако общих точек соприкосновения с образом Гретхен, определяющих оперную судьбу Лизы, недостаточно для выявления *«фаустианского» интертекста*. Он не вырисовывается без ключевых фигур Фауста и Мефистофеля.

[1] *Побережная Г. И.* Петр Ильич Чайковский. Киев: Віпол, 1994. С. 275.

Его полная реконструкция сопряжена с Балладой Томского — отправной точкой драматургии оперы, ускользающей из-под влияния *«моцартовского» интертекста*. И хотя эта реконструкция совершается вне интонационных связей с Фауст-симфонией, она следует листовской логике монотематических преобразований, предопределившей узловой момент в драматургии «Пиковой дамы» — превращение лирического признания Германа («Я имени ее не знаю») в мотив рока («Три карты, три карты, три карты»).

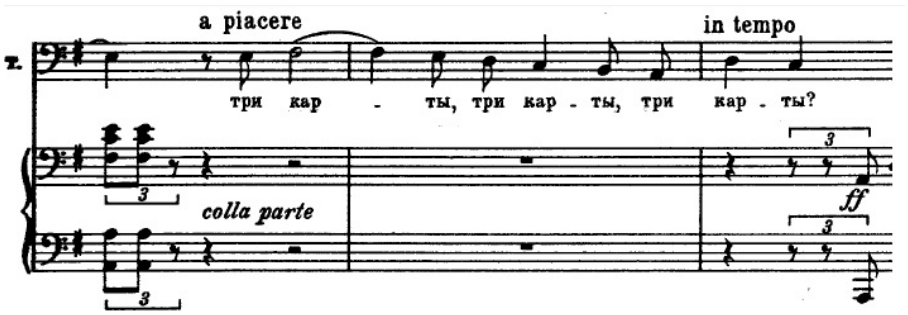
Явление героев

В отличие от дуэта Лизы и Полины, Баллада Томского не раз становилась объектом самого пристального исследовательского внимания [4; 11; 12; 13]. Обычно этот номер, играющий центральную роль в переосмыслении пушкинского «анекдота» в мистическом ключе, трактуется в проекции на образ Графини. Этому немало способствует сам жанр баллады, а также заключенное в поэтическом тексте предначертание судьбы и сопряженная с ним неизбежность, нагнетаемая заклинательными повторами роковых магических слов «три карты…».

Оборотничество мотивов («Я имени ее не знаю» — «Три карты, три карты, три карты»), которое в системе координат *«донжуановского» интертекста* отражает идею «подмены Эроса Танатосом», чаще всего рассматривается как свидетельство изначального двоемирия Германа. Обратим внимание на схожие по смыслу высказывания исследователей: «Процесс прорастания внешне конфликтных, внутренне родственных тем… раскрывает полярные состояния субъекта, раздвоенность его сознания» [13, с. 144–145]; «Мелодия, сопровождающая появление Германа, характеризует облик героя, “погруженного в мечту”, предметом же мечты оказываются два объекта — любовь и злато» [12, с. 199]; «Почему у Чайковского впервые появившийся на сцене Герман, ничего не знающий еще о приглянувшейся ему девушке, несет в своих чувствах к ней роковую тему трех карт…?» [14, с. 43].

Двойственность Германа выгодно выделяет его фигуру на фоне Томского, роль которого (при уточнении ряда важных изменений в сравнении с литературным первоисточником) остается неизменной и, казалось бы, сводится к функции простого рассказчика. Однако этот персонаж вовсе не так прост. Именно в его устах лирическое откровение Германа (известное одному Томскому!)

перерождается в сущностную противоположность — мотив денег. Владимир Васильевич Протопопов объясняет суть такого превращения как «замечательно найденную реалистическую деталь психологии Томского», который «находясь под впечатлением рассказа Германа о его влюбленности, присутствуя при встрече его с Лизой… в балладе невольно осмысливает виденное и слышанное…»[2]. Возвращая Герману его откровение в виде переинтонируемого мотива трех карт — растягивая (нарочито артикулируя) начальную интонацию и переходя на свободный темпоритм (разрешенный ремаркой *a piacere*), максимально привлекая внимание к слову при отсутствии оркестрового сопровождения, Томский транслирует красноречивый намек: «вот средство достижения желанной цели» (*Пример 4*).



Пример 4. Чайковский. «Пиковая дама», 1 картина. Баллада Томского

Нагнетая мистическую атмосферу, сгущение которой больше всего ощущается в припеве баллады, и оказывая тем самым воздействие на ««правополушарное» восприятие» [4, с. 13] своего визави, Томский становится режиссером судьбы Германа. Сам же принцип переинтонирования-переосмысления восходит к методу музыкальной драматургии Фауст-симфонии Листа, основанному на аналогичном переключении образно-смысловых полюсов Рая (I часть) и Ада (III часть).

Так вырисовывается новое интертекстуальное направление интерпретации Чайковским пушкинской повести, ею же и подсказанное, с одной лишь разницей. Если у Пушкина образ Мефистофеля возникает благодаря характеристике Германна, вложенной в уста Томского («…у него профиль Наполеона, а душа

[2] *Протопопов В. В.*, *Туманина Н. В.* Оперное творчество Чайковского / отв. ред. В. А. Киселев. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 287.

Мефистофеля»[3]), то Чайковский наделяет душой Мефистофеля самого Томского.

Ключевую роль Томского в завязке драмы «как некоего проводника действия роковых сил» отметила Елена Ивановна Семиониди: «Он подбрасывает Герману роковые идеи, которые в дальнейшем обернутся трагическими последствиями» [15, с. 121]. Действительно, как только Томский оказывается в центре внимания, невозможно не заметить его ведущей позиции в расстановке персонажей. Причем он выступает как творец не только судьбы Германа, но и всего оперного сюжета: скучающий светский лев запускает интригу, соединяя в один узел-завязку обсуждаемый в начале действия интерес Германа к игре[4] и вырвавшееся из его души романтическое признание.

Сам Томский остается в стороне от разыгранной им «пьесы», становящейся трагедией для вовлеченных в нее героев — Лизы и Германа. Подбрасывая последнему рецепт беспроигрышной игры, Томский, в соответствии со своим интертекстуальным двойником — Мефистофелем, — действует под маской друга, умело искушая доверчивую душу. Так в *романтическом интертексте оперы*, словно в состязании с *интертекстуальным комплексом XVIII столетия*, образуется свой «театр в театре».

Позицию Томского подчеркивают две разнонаправленные реплики в третьей картине в ответ на замечание «мелкого беса» Сурина об увлеченности Германа тайной трех карт. Первая — публичная, откровенно *лживая* (ибо дьявол — «лжец и отец лжи»): «Не верю! Надо быть невеждой для этого!» Вторая же — *истинная*, произнесенная про себя: Томский выражает надежду на то, что его послание достигло цели: «А впрочем, он из тех, кто раз задумав, должен все свершить!» Последнее слово «сочувствия» («Бедняга!») звучит как приговор адресату, одержимость которого делает его удобной игрушкой в руках дьявола. Подобно алхимику эпохи Реформации, Герман устремляется в погоню за призрачным тайным знанием; его душа, изначально озаренная божественным светом любви, следует по заданному Томским-Мефистофелем пути неминуемого погружения в беспросветный мрак безумия, духовной и физической смерти.

---

[3] *Пушкин А. С.* Пиковая дама // Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 3. С. 190–214. С. 206.

[4] Чекалинский: «Был там Герман?» — Сурин: «Был и, как всегда, с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу» (1-я картина, № 2 «Сцена и ариозо Германа»).

Мефистофельская сущность образа Томского позволяет по-новому увидеть его участие в Пасторали. Роль Златогора, проецируемая на Елецкого в «моцартовском» треугольнике, одновременно предстает как одно из воплощений дьявола, искушающего властью и богатством. Реплика Златогора «Я горы золотые и камни дорогие имею у себя!» эхом отзывается в устах Германа: «Там груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат!» В этом наложении интертекстуальных планов Томский-Златогор оказывается центральной фигурой, соединяющей оба мифологических измерения оперы, принадлежащих XVIII и XIX векам. А совмещение треугольников, объединяющих одних и тех же персонажей — Прилепу-Лизу, Миловзора-Германа и Златогора-Томского (вместо Златогора-Елецкого), — подтверждает генерализующее для организации действия оперы значение «фаустианского» интертекста.

После третьей картины, в которой лик Мефистофеля предстает в «гриме» галантного стиля, Томский-режиссер исчезает из поля зрения и возвращается в финале оперы уже как зритель «поставленного» им спектакля. Он выделяется в толпе игроков лишь своей песенкой «весьма гривуазного толка»[5], которая в просвете *«фаустианского» интертекста* воспринимается как выражение циничной мефистофельской улыбки. Обнажение личины Мефистофеля в финале оперы оправдано и в контексте инфернального топоса Петербурга, который открывается в «сниженной» символике города — в «сведении… до преисподней игорного дома… куда Герман приходит с орудием, полученным им от дьявола»[6]. Положению Томского как сверхгероя на уровне зримого действия соответствует аналогичное положение Баллады как сверхтемы — «неиссякаемого источника производности тематизма» всей «оперы-симфонии» [11, с. 113].

В пространстве экзистенциально-эстетического бицентризма оперы

Если феномен тайного интертекста претендует на значение «авторского слова» (авторского комментария) в оперной драматургии [3, с. 21], то интертекстуальный комплекс XVIII века с сердцевиной-«моцартианой» оказался для Чайковского прежде всего эстетической проблемой, сопряженной с идеей поиска «“идеала” формы» [4, с. 78]. Эта сторона полистилевой концепции оперы

[5] *Парин А. В.* Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. С. 354.
[6] Там же. С. 353.

раскрыта Пономаревой на основе методологии психоанализа и герменевтики. Ее суть — в разрешении «напряжения между матриархальным (бессознательное) и патриархальным (сознание) миром» в пространстве моцарто-бетховенского стилевого бицентризма [там же][7]. По мнению ученого, призрак смерти и экзистенциальный ужас, с которым столкнулся Чайковский при создании «Пиковой дамы», мог быть преодолен «лишь узами формы» — в акте эстетического созидания. «В сакральнейшем слиянии “природного дара” (Моцарт) и “отшлифованного умения” (Бетховен) родился “трансцендентальный элемент” беспрецедентного для самого Чайковского нового оперного творения», — считает Пономарева [там же]. Обнаруженная исследовательницей связь темы трех карт с *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена актуализирует эстетическую сторону ее бытия, а сам оперный сюжет, преломляемый сквозь призму логики «мономифа» Джозефа Кэмпбелла, предстает как развертывающееся «путешествие через века и стили» [там же, с. 58].

«Фаустианский» интертекст пребывает в иной — онтологической — плоскости оперного сюжета. В этом интертекстуальном срезе сюжета пронизывающая оперу лейт-эмоция мистического страха, которую не устают обсуждать исследователи, становится экзистенциальным переживанием автора, что подтверждают его собственные слова: «Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа!»[8]

Страх как ведущую эмоцию «Пиковой дамы» принято связывать с прикосновением Чайковского к тайне смерти. Позволим себе несколько скорректировать эту версию. В онтологическом пространстве *«фаустианского» интертекста* Герман предстает как человек, отступивший от Бога, а в связи с особым отношением к нему автора, принимавшего «самое живое участие в его злоключениях»[9] при создании оперы, «богоотступничество» героя переносится и на Чайковского, усугубляясь тем, что последний был верующим[10].

[7] О становлении художественного замысла оперы «на перекрестке сознательных и бессознательных авторских импульсов» также пишет Раку [3, с. 21].

[8] *Чайковский М. И.* Жизнь П. И. Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину): в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. С. 320.

[9] Там же. С. 319.

[10] Чайковский писал о своей вере в Бога как о счастье и высочайшем благе: «Ежечасно и ежеминутно благодарю Бога за то, что он дал мне веру в Него» (Там же. С. 545). Не менее значим в связи с этим рассуждением и факт создания Чайковским целого ряда произведений для церкви.

В *«фаустианском» интертексте* развитие магистральной линии музыкальных событий, отражающей процесс погружения Германа в безумие, можно увидеть и с точки зрения породившей его причины — потери героем божественного присутствия в своей душе, утрате той божественной любви, которая одушевляет человека. Этот мотив, в интерпретациях легенды о Фаусте чаще всего подменяемый более завораживающим, мистифицирующим сознание мотивом договора с дьяволом, получил воплощение в теме любви.

Именно тема любви участвует в создании генеральной («фаустианской», по своей сути) антитезы, вынесенной на «фронтон» оперы (в Интродукцию) в оппозиции с темой Графини, владеющей «эликсиром дьявола»[11]. Это противостояние получает действенное симфоническое развитие во второй картине, где именно тема любви (как сюжетный и музыкальный мотив) определяет важнейший поворот в становлении образа Германа («О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!..»). Но ее «убывание» в третьей картине — усечение до одного мотива в объеме терции, ритмическое сжатие, расчленение на отдельные фразы — говорит об угасании чувства в душе героя. Герман механически произносит слова «Люблю тебя!», стараясь спастись от «демонов» своего сознания («Тот же голос… кто это? Демон или люди? Зачем они преследуют меня?»), которые овладевают его душой, как только в ней не остается места любви.
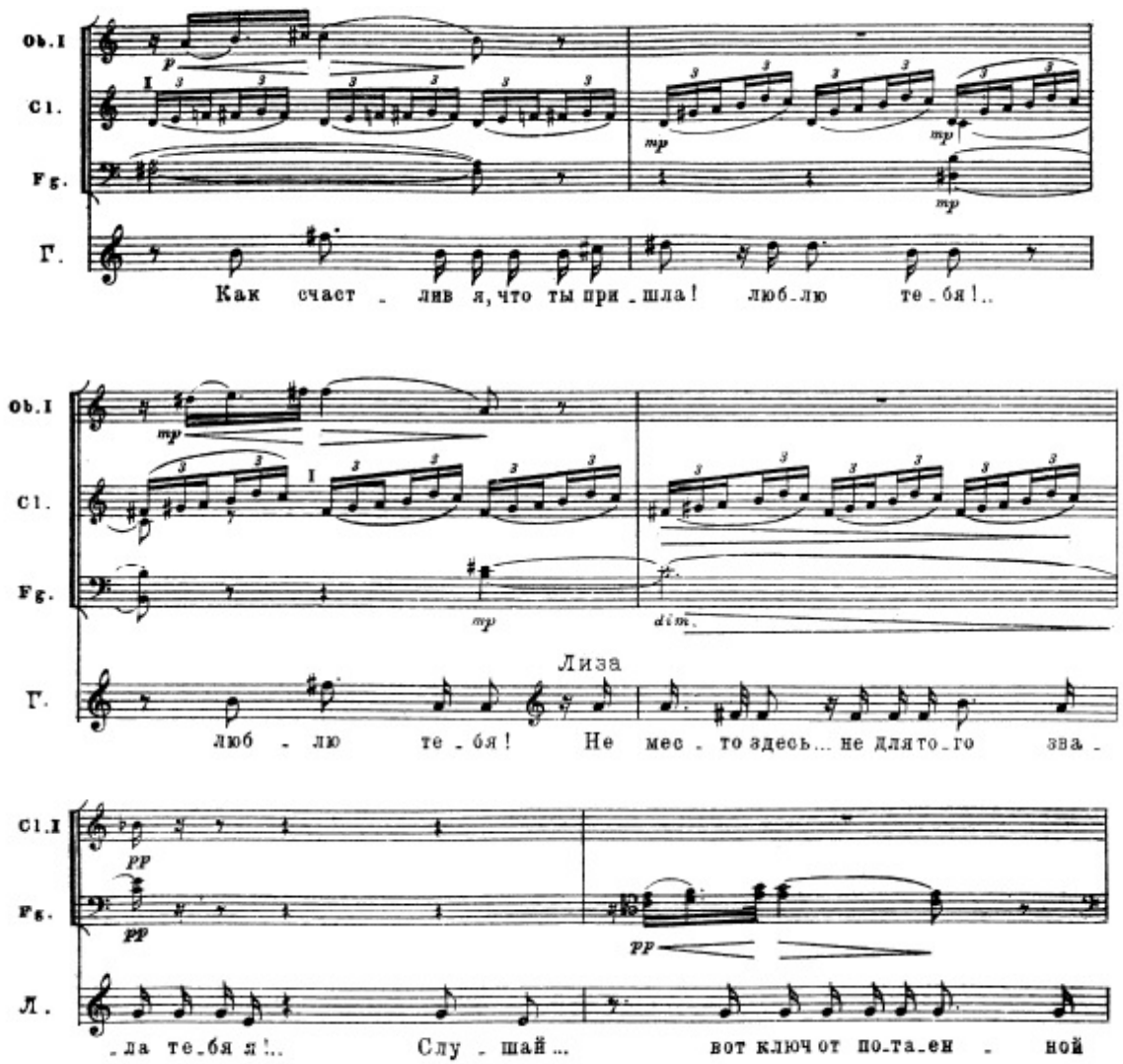
Не менее знаменательно, что трансформация темы любви сопровождается сгущением инфернальной атмосферы — свертыванием мотива-зерна, окрашенного в отстраненно-безжизненные у позднего Чайковского тембры деревянных духовых (гобой и кларнет), в «застывшую» терцовую вертикаль у фаготов (*Пример 5*)[12]. В контексте «фаустианского» сюжета исчезновение темы любви прочитывается как «смерть души», а безумие — как олицетворение дьявола[13]. И только возвращение темы любви в финале оперы в первозданном

[11] О связи «Пиковой дамы» Чайковского («идеи-фикс карточной игры в судьбе оперного Германа») с романом Гофмана «Эликсиры дьявола» («описанием мистических свойств и особого случая игры в фараон») пишет С. В. Фролов [2, с. 72].

[12] Инфернальность звучания подобных образований отмечал Асафьев в песенке Графини. См. *Асафьев Б. В.* «Пиковая дама» // *Асафьев Б. В.* О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 327–362. С. 345. В. Пономарева трактует эту лексему как «символ мифологического “порога инициации”» [4, с. 61].

[13] В Энциклопедии христианских понятий «безумие» трактуется как состояние неверия: Любовь [Электронный ресурс] // Азбука Веры. URL: https://azbyka.ru/lyubov (дата обращения: 25.01.2025).

виде — в тональности *F-dur* и почти полном изложении, отмеченном прерывистым дыханием умирающего Германа, — символизирует возрождение души героя и возвращение на путь спасения.



Пример 5. Чайковский. «Пиковая дама», 3 картина.
Трансформация темы любви

Неслучайно следующей оперой Чайковского становится «Иоланта», в которой главной точкой общих устремлений — и композитора, и главной героини, «находящейся с автором в синкретических отношениях параллелизма» [16, с. 22], — становятся Свет и Любовь, восстанавливаются в своих правах фундаментальные христианские ценности, которые Чайковский теряет с одним героем и вновь обретает с другим. Так, после нисхождения в преисподнюю («Пиковая дама») и соприкосновения с опытом потери души (инверсия инициации) происходит возвращение к Богу («Иоланта») — по логике мономифа Кэмпбелла, но в пространстве онтологических истин.

Резюме

Характеризуя вскрытые связи, обозначенные нами как *интертекстуальный комплекс XVIII века*, Раку отмечает, что «“смысловая воронка”, втягивая в себя новые интертексты, заставляет постепенно погружаться вглубь центрального текста» [3, с. 17]. Та же центростремительность наблюдается и в пространстве *романтического — «фаустианского» — интертекста*: движение по его суживающейся орбите, от поверхностных музыкальных структур к скрытым в них смыслам, не только не минует темы «подмены Эроса Танатосом», но, интерпретируя ее в своей — «фаустианской» — системе координат, постепенно вводит в святая святых художественного мира Чайковского, где открываются тайники личности самого художника.

В этой связи невозможно оставить в стороне указание на существование фаустианской линии оперы, сделанное одним из ее создателей, Модестом Ильичом Чайковским, во вступлении к изложению сценария либретто. Отстаивая внесенные в пушкинскую повесть изменения, он сначала «допускает», что «“Пиковая дама” Пушкина равна по значению “Фаусту” Гёте…»[14]. Затем, расширяя сравнительный контекст, либреттист пишет о «Фаусте» Гуно с его преображенными во французском вкусе героями, Гретхен и Зибелем, и следующим шагом создает объединяющий две оперы эксклюзивный «дуэт», вплотную подводя к ключевому номеру для «фаустианского» интертекста «Пиковой дамы»: «…Княжна Лиза и контральто Зибель, распевая такие прелестные вещи, доставляют такое чистое и высокое наслаждение»[15].

[14] *Чайковский М. И.* Жизнь П. И. Чайковского… Т. 3. С. 348.

[15] Там же.

Если изначально это предисловие воспринималось лишь как обоснование права либреттиста «выкраивать сценариумы из величайших произведений поэзии»[16], то в свете открытия *«фаустианского» интертекста* в нем вычитывается явная подсказка. Так интертекст, обладающий сильным гравитационным полем, организует изнутри и само произведение, и, выходя за его пределы и притягивая к себе осколки распыленной информации, производит упорядочивающее действие в окружающем контексте.

Список литературы

1. *Раку М. Г.* Не верьте в искренность пастушки // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203–206.

2. *Фролов С. В.* П. И. Чайковский на грани веков // Век как сюжет: статьи и материалы / ред. С. А. Васильева и др., сост. А. Ю. Сорочан. Тверь: Альфа Пресс, 2023. С. 63–77. https://doi.org/10.31860/978-5-98721-072-7-63-77

3. *Раку М. Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.

4. *Пономарева Е. В.* П. И. Чаковский «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015.

5. *Ковалевский Г. В.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского и М. И. Чайковского: музыка и слово в концепции авторского мифа в опере // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: Тамаре Николаевне Левой посвящается: Приветствия. Статьи. Интервью. Документальные материалы / ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2021. С. 150–158.

6. *Жук А. А.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского и проблема героя в русской литературе последней трети XIX в. (к типологическим

[16] Там же.

соответствиям в искусстве) // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд; науч. ред. и предисл. Н. Н. Синьковской. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 136–144.

7. *Ручьевская Е. А.* «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сборник статей: в 2 т. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2011. Том II. О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. С. 376–434.

8. *Ротбаум Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера / ред. и вступит статья Е. Грошевой. М.: Советский композитор, 1980.

9. *Комарницкая О. В.* Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусств. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1991.

10. *Зинченко В. П.* Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010.

11. *Комарницкая О. В.* «Тайна» музыкальной формы «Пиковой дамы» // Чайковский. Вопросы истории и теории. Второй сборник статей. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1991. С. 94–113.

12. *Бонфельд М. Ш.* К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 197–203.

13. *Стародуб Т. Ф.* «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского в свете образно-смысловой символики // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 138–148.

14. *Покровский Б. А.* Размышления режиссера // Советская музыка. 1989. № 3. С. 43–49.

15. *Семиониди Е. И.* Музыкальная трактовка образа графа Томского в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 118-125. https://doi.org/10.317773/2078-1768-2020-50-118-126

16. *Малкина В. Я.* Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31. https://doi.org/10.54770/20729316-2023-4-18

References

1. Raku, M. G. (1993). Ne ver'te v iskrennost' pastushki [Do Not Believe in the Sincerity of the Shepherdess]. *Musical Academy*, (4), 203–206. (In Russ.).

2. Frolov, S. V. (2023). P. I. Chajkovskij na grani vekov [P. I. Tchaikovsky on Edge of Ages]. In S. A. Vasilyeva et al. (Eds.), *Century as a Plot: Articles and Materials* (pp. 63–77). Alfa Press. (In Russ.). https://doi.org/10.31860/978-5-98721-072-7-63-77

3. Raku, M. G. (1999). "Pikovaya dama" brat'ev Chajkovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza [*The Queen of Spades* by the Tchaikovsky Brothers: Experience of Intertextual Analysis]. *Musical Academy*, (2), 9–21. (In Russ.).

4. Ponomareva, E. V. (2015). *P. I. Chakovskij "Pikovaya dama": opyt sovremennoj issledovatel'skoj interpretatsii* [*P. I. Tchaikovsky The Queen of Spades: an Experience of Modern Research Interpretation*]. Saratov State Sobinov Conservatoire. (In Russ.).

5. Kovalevsky, G. V. (2021). "Pikovaya dama" P. I. Chajkovskogo i M. I. Chajkovskogo: muzyka i slovo v kontseptsii avtorskogo mifa v opere [*The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky and M. I. Tchaikovsky: Music and Word in the Concept of the Author's Myth in the Opera]. In T. B. Sidneva (Ed.), *Dialektika klassicheskogo i sovremennogo v muzyke: novye vektory issledovaniya: Tamare Nikolaevne Levoj posvyashchaetsya: Privetstviya. Stat'i. Interv'yu. Dokumental'nye materialy* [*Dialectics of the Classical and Modern in Music: New Vectors of Research: Dedicated to Tamara Nikolaevna Levaya: Greetings. Articles. Interviews. Documentary Materials*] (pp. 150–158). Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory. (In Russ.).

6. Zhuk, A. A. (1985). "Pikovaya dama" P. I. Chajkovskogo i problema geroya v russkoj literature poslednej treti XIX v. (k tipologicheskim sootvetstviyam v iskusstve) [*The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky and the Problem of the Hero in Russian Literature of the Last Third of the 19th Century (To Typological Correspondences in Art)]. In B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, M. Sh. Bonfeld, & N. N. Sinkovskaya (Eds.), *Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chajkovskogo* [*Theatre in the Life and Work of P. I. Tchaikovsky*] (pp. 136–144). (In Russ.).

7. Ruchyevskaya, E. A. (2011). “Don Zhuan” Motsarta i “Pikovaya dama” Chajkovskogo [Mozart’s *Don Giovanni* and Tchaikovsky’s *The Queen of Spades*]. In E. A. Ruchyevskaya, *Works from Different Years: Collection of Articles* (In 2 vols., vol. 2: On vocal music, pp. 376–434). Composer – St. Petersburg. (In Russ.).

8. Rotbaum, L. D. (1980). *Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie. Zapiski rezhissera* [*Opera and Its Stage Embodiment. Director’s Notes*]. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

9. Komarnitskaya, O. V. (1991). *Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoj i stilevoj spetsifikoj v russkoj klassicheskoj muzyke XIX v.* [*Opera Composition in Connection with Genre and Style Specifics in Russian Classical Music of the 19th Century*] [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

10. Zinchenko, V. P. (2010). *Soznanie i tvorcheskij akt* [*Consciousness and Creative Act*]. Languages of Slavic Cultures Publishing House. (In Russ.).

11. Komarnitskaya, O. V. (1991). “Tajna” muzykal’noj formy “Pikovoj damy” [“The Secret” of the Musical Form of *The Queen of Spades*]. In *Tchaikovsky. Questions of History and Theory. Second collection of articles* (pp. 94–113). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

12. Bonfeld, M. Sh. (1993). K probleme mnogourovnevosti khudozhestvennogo teksta [On the Problem of Multi-Level Artistic Text]. *Music Academy*, (4), 197–203. (In Russ.).

13. Starodub, T. F. (1999). “Pikovaya dama” Pushkina i Chajkovskogo v svete obrazno-smyslovoj simvoliki [Pushkin’s and Tchaikovsky’s *The Queen of Spades* in Light of Figurative and Semantic Symbolism]. *Muzykal’nyj teatr XIX–XX vekov: voprosy evolyutsii* [*Musical Theatre of the 19th – 20th Centuries: Issues of Evolution*] (pp. 138–148). Gefest. (In Russ.).

14. Pokrovsky, B. A. (1989). Razmyshleniya rezhissera [Director’s Reflections]. *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*], (3), 43–49. (In Russ.).

15. Semionidi, E. I. (2020). Musical Interpretation of the Image of Earl Tomsky in Opera *The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (50), 118–125. (In Russ.). https://doi.org/10.317773/2078-1768-2020-50-118-126

16. Malkina, V. Ya. (2023). Typology of Lyrical Subjects. *The New Philological Bulletin*, (4), 20–31. (In Russ.). https://doi.org/10.54770/20729316-2023-4-18

Сведения об авторе:

Королевская Н. В. — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки

Information about the author:

Natalia V. Korolevskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 26.12.2024;
одобрена после рецензирования 28.02.2025;
принята к публикации 11.03.2025.

The article was submitted 26.12.2024;
approved after reviewing 28.02.2025;
accepted for publication 11.03.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Музыкальный театр: источниковедение

Научная статья
УДК 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104
EDN PHJUPE

«Прекрасная мельничиха» в театре С. С. Апраксина (по материалам нотных рукописей фонда Апраксиных-Голицыных РГБ)

Александра Анатольевна Сафонова
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация
✉sashasafon@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0002-9854-1491



Аннотация. В статье рассматриваются особенности русской редакции оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха». Ее московская премьера силами русской Императорской труппы состоялась в 1816 году в доме С. С. Апраксина на Большой Знаменке. В фонде Апраксиных-Голицыных Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (Ф. 11/III) сохранились рукописные материалы сводной партии певцов с русской подтекстовкой двух актов оперы

© Сафонова А. А., 2025

(Ед. хр. 7. 147 л.). Сравнительный анализ этих материалов с автографом из фондов библиотеки Неаполитанской консерватории, инципитами, приведенными в RISM из рукописной копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне, и другими доступными для исследования версиями, позволил сделать несколько выводов. Опера в России представлялась не с речитативами, а с разговорными диалогами; имена русифицированы. Из 12 номеров первого акта, зафиксированных в автографе, исполнялись только 10; в русской редакции есть музыкальный материал, отсутствующий в неаполитанском оригинале, но близкий другим версиям. В совпадающих с автографом эпизодах музыкальный текст схож, однако при сохранении высоты звуков часто модифицирован ритмический рисунок. Во многих случаях в вокальные партии внесены правки для облегчения исполнительских задач, зафиксированы варианты украшений, изменена тесситура отдельных номеров, сделаны купюры.

Ключевые слова: Дж. Паизиелло, «Прекрасная мельничиха», С. С. Апраксин, Императорская труппа, А. И. Баранчеева, русская редакция, итальянская опера в России, музыкальный театр XVIII–XIX веков

Для цитирования: *Сафонова А. А.* «Прекрасная мельничиха» в театре С. С. Апраксина (по материалам нотных рукописей фонда Апраксиных-Голицыных РГБ) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 79–104. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(1)

Musical Theatre: Source Study

Original article

La molinara in the Theatre of Stepan S. Apraksin (Based on the Note Manuscripts of the Apraksin & Golitsyn's Collection in the Russian State Library)

Alexandra A. Safonova
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation
✉ sashasafon@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0002-9854-1491

Abstract. The article considers the features of the Russian version of Giovanni Paisiello's opera *La molinara*. The Moscow premiere by the Russian Imperial Troupe took place in 1816 in the house of Stepan S. Apraksin on Bolshaya Znamenka. The Apraksin & Golitsyn's Collection in the Department of Manuscripts of the Russian State Library (F. 11/III) has preserved manuscript materials of the combined part of the performers with the Russian text underlay for two acts of the opera (Unit of st. 7. 147 l.). Some conclusions can be drawn from a comparative analysis of these materials with the autograph from the collections of the library of the Naples Conservatory of Music, the incipits given in *Répertoire International des Sources Musicale*s from a manuscript copy belonging to the Grand Duchess Elena Pavlovna, and other versions available for research. The opera was presented in Russia not with recitatives but with spoken dialogues; the names were

Russified. Of the 12 numbers from the first act recorded in the autograph, only 10 were performed; the Russian version contains musical material not found in the Neapolitan original, though close to other versions. In the episodes that coincide with the autograph, the musical text is similar, albeit the rhythmic pattern is often modified while retaining the pitch of the sounds. In many cases, the vocal parts were revised to facilitate performance tasks, variants of embellishments were recorded, the tessitura of individual numbers was changed, and cuts were applied.

Keywords: Giovanni Paisiello, *L'amor contrastato, ossia La molinara*, Stepan Stepanovich Apraksin, Imperial Troupe, Antonina Ivanovna Barancheeva, Russian version, Italian opera in Russia, musical theatre of the 18th–19th centuries

For citation: Safonova, A. A. (2025). *La molinara* in the Theatre of Stepan S. Apraksin (Based on the Note Manuscripts of the Apraksin & Golitsyn's Collection in the Russian State Library), *Contemporary Musicology, 9*(1), 79–104. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-079-104

Введение

В статье предпринята попытка выявить особенности московской редакции оперы Джованни Паизиелло «Прекрасная мельничиха» (*L'amor contrastato, ossia La molinara*)[1] по материалам фонда Апраксиных-Голицыных Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ, Ф. 11/ III). Ее премьера состоялась в Неаполе (1788), до конца XVIII века опера была поставлена не менее 26 раз во многих итальянских городах, Берлине, Вене, Лиссабоне, Праге. В Россию «Прекрасная мельничиха» попала уже в XIX веке. Обстоятельства ее исполнения в 1816 году московской Императорской труппой на сцене театра в доме С. С. Апраксина на Большой Знаменке, анализ рукописных материалов позволяют составить представление о русской версии оперы.

Исследование вариантов западноевропейских музыкально-театральных сочинений и их постановок на отечественной сцене обладает актуальностью, так как позволяет соотнести процессы, происходившие в русском оперном театре на этапе его становления, и европейский опыт. Сходная по направленности работа, в частности, проведена автором статьи по отношению к опере А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян» (*Les marriages samnites*) [1], Ларисой Валентиновной Кириллиной, рассмотревшей бытование бетховенского «Фиделио» в России в XIX веке [2], Павлом Валерьевичем Луцкером и Ириной Петровной Сусидко, изучивших переработку оперы И. А. Хассе «Милосердие Тита» для спектакля в честь коронации императрицы Елизаветы Петровны (1742) [3] и адаптацию репертуара странствующей труппы Локателли в России [4].

Материалом исследования, помимо «Мельничихи» из фонда Апраксиных-Голицыных[2] стали следующие партитуры: автограф первой трех-

[1] Первоначальное название оперы «Любовь с препятствиями» (L'amor contrastato R 1.76), последующие постановки в разных городах Италии и за ее пределами известны под различными вариантами названия: *La molinara ossia L'amor contrastato, La molinara, La mulinara ossia L'amor contrastato, La mulinara, L'amor contrastato ossia La molinarella* и пр. [Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici. Milan: Bertola & Locatelli, 1990. P. 137–139, 166–170]. В России в XVIII веке чаще именовалась «Мельничихой», но, вероятно, от немецких редакций *Die Schöne Müllerin* распространение получило и название «Прекрасная мельничиха».

[2] Melnicicha. Opera. Paisello. [Сводная партия певцов] // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 7. 147 л.

актной редакции оперы из фондов библиотеки Неаполитанской консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла[3], копия двухактной версии оперы[4], принадлежавшая великой княжне Елене Павловне и вошедшая в собрание князей Мекленбург-Шверинских Государственной библиотеки Мекленбурга[5]), копия двухактной версии из фондов Дрезденской государственной и университетской библиотеки[6], мюнхенская копия двухактной версии из фондов Баварской государственной библиотеки[7], копия двухактной версии из фондов Государственной библиотеки Бадена[8], а также клавир венской двухактной редакции из фондов Австрийской государственной библиотеки[9].

Московский пожар 1812 года и Императорский театр

В сентябре 1812 года пожары уничтожили три четверти московских деревянных строений. 10 (22) октября в город вошла кавалерия под командованием генерала Александра Христофоровича Бенкендорфа: «Мы вступили в древнюю столицу, которая вся еще дымилась. <…> Развалины и пепел загромождали все улицы»[10]. Не уцелел и прекрасный, просторный и удобный деревянный театр с колоннадой на каменном фундаменте, построенный в 1808 году по проекту Карла Росси, — Новый императорский (Арбатский) театр. Последний спектакль в нем состоялся, вероятно, 27 августа. Во время эвакуации Императорской труппы подвод не хватало

[3] *Paisiello*. L'Amor contrastato // Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Napoli. Autograf. Rari 3.1.3. - 3.1.4.

[4] L'amor contrastato. Manuscript copy. RobP 1.76. D-SWl Mus. 4111. RISM. https://opac.rism.info/id/rismid/rism240003476?sid=33706339

[5] *Kade O.* Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten: alphabetisch-thematisch verzeichnet und ausgearbeitet. Band 2. Schwerin: Sandmeyersche Hofbuchdruckerei, 1893. S. 106.

[6] L'amor contrastato. Mus.3481-F-503. https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89318/999

[7] *Paisiello, Giovanni*. La molinara. Bayerische Staatsbibliothek. Manuscript copy D-Mbs, Mus. ms. 6319. https://opac.rism.info/id/rismid/rism1001012098

[8] L'Amor contrastato. Badische Landesbibliothek. Arr-Don Mus. Ms. 1520. https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3F4JOGBXG4UHX3F2SG36ATEE4SB3VQGN

[9] *Paisiello, Giovanni*. La Molinara. Klavierauszug, Handschrift (18. Jh.), 263 Bl. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7100105&order=1&view=SINGLE

[10] Записки Бенкендорфа. 1812 год. Отечественная война. 1813 год. Освобождение Нидерландов. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 77.

(из 150 необходимых нашли только 30) и бóльшую часть имущества вывезти не смогли, в том числе и драгоценные ноты [5, с. 102].

По счастливому стечению обстоятельств сохранились несколько частных сцен, в том числе в доме генерал-майора Петра Андриановича Позднякова, страстного театрала[11]. Она была использована французами для постановки спектаклей во время оккупации[12]. Есть сведения, что театральный реквизит, оставшийся после этого, забрал в свой дом генерал от кавалерии в отставке Степан Степанович Апраксин (1757–1827)[13]. В его городской усадьбе на Большой Знаменке (дом у пересечения Знаменки и Арбатской площади) захватчики устроили интендантский военный штаб. Здание от пожаров пострадало незначительно, и хотя особняк разграбили, его быстро восстановили после освобождения Москвы. Здесь и возобновил работу московский Императорский театр в августе 1814 года.

Как указывал Николай Петрович Розанов, «Театр или “театральная дирекция”, как значится на плане 1817 года, занимал весь второй этаж правой стороны дома до самой глубины двора. Подъезд в театр был с проезжего переулка, который шел с правой стороны дома и потом был уничтожен»[14]. На сцене этого небольшого домашнего театра Императорская труппа играла в течение четырех лет:

> Апраксинский театр был весьма недостаточен по вместимости, сцена была тесна и не давала возможности делать сложные постановки, духота в театре в жаркое время заставляла отказываться от устройства летних спектаклей,

[11] Герой двух русско-турецких кампаний устроил театр во флигеле своего дома в 1810 году. Режиссером в нем служил Сила Николаевич Сандунов. Накануне войны это был один из лучших по оснащению московских театров.

[12] Французы для своих постановок стащили со всей Москвы реквизит и все, что можно было для него использовать, в том числе убранство московских храмов. Как указывают О. В. Розина и М. Н. Павлова, в придворном театре Наполеона появилась «и дорогая комфортабельная мебель, и бронза, и подзлащенные жирандоли, и цветные ковры» [6, с. 184], а из расхищенных дорогих тканей и кружев пошили костюмы [5, с. 103].

[13] Розина и Павлова также приводят воспоминания современников о том, что когда русские вернулись в город, то на этой сцене валялись дохлые лошади [6, с. 185].

[14] *Розанов Н. П.* «Пушкинские» дома, сохранившиеся в Москве до нашего времени // Пушкин в Москве: сборник статей Л. А. Виноградова, Н. П. Чулкова и Н. И. Розанова / с пред. М .А. Цявловского. М.: тип. изд-ва Ком. акад., 1930. С. 95.

расположение уборных было очень неудобно — оне помещались далеко от сцены, при переходе на которую артисты часто простужались[15].

Патриотический подъем и радость победы над армией Наполеона нашли отражение в репертуаре вновь открывшегося московского театра. В каталоге Василия Васильевича Федорова упоминаются постановки балетов-дивертисментов «Ополчение, или Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Торжество России, или Русские в Париже» Катерино Альбертовича Кавоса и другие сходные по тематике сочинения[16].

В сезон 1814/1815 годов возобновились показы и зарубежных опер, как итальянских, так и французских на русском языке. Возможность вновь представить спектакль во многом зависела от степени сохранности реквизита и нотных материалов. Богатым на премьеры оказался уже 1816 год. Особенно выделяется постановка «Мельничихи» Джованни Паизиелло (1740–1816) на либретто Антонио Паломбы (1705–1769), одной из популярнейших в Европе опер, «совершенной по тонкому юмору», как отметила Татьяна Семеновна Крунтяева [7, с. 93][17]. Впервые она прозвучала 26 октября в бенефис актрисы Антонины (Антониды) Ивановны Баранчеевой (1788–1838)[18]. В «Записках современника» Степана Петровича Жихарева от 18 октября 1805 года певица упомянута в списке русских актеров и актрис как исполнительница ролей «благородных матерей и больших барынь в драмах и комедиях» из крепостных Алексея Емельяновича Столыпина[19]. В 1806 году столыпинская труппа вошла в состав Императорской. Как было принято, «доход со спектакля частично или полностью поступал в распоряжение бенефицианта» [8, с. 54].

---

[15] *Погожев В. П.* Столетие организации Императорских московских театров. Санкт-Петербург: Издание дирекции московских Императорских театров, 1906. Т. 1. С. 220–221.

[16] *Федоров В. В.* Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi Theatre, 1776–1955. New York: Ross, 2001. Т. 1: 1776–1856. С. 93, 95–97, 101–102, 106, 108–109.

[17] Оригинальное жанровое обозначение либретто — *commedia per musica*. В более поздних версиях встречается также *dramma giocoso per musica*.

[18] *Федоров В. В.* Репертуар Большого театра СССР. Цит. изд. С. 99.

[19] *Жихарев С. П.* Записки современника. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1955. Ч. 1. С. 141.

Паизиелло в России

Русская публика познакомилась с операми Паизиелло в последней четверти XVIII века, когда Екатерина II пригласила его занять должность придворного капельмейстера. В обязанности композитора входило также обучение великой княгини Марии Федоровны, урожденной княжны Софии Доротеи фон Вюртембергской. Именно ей Паизиелло посвятил «Правила хорошего аккомпанемента…» (*Regole per bene accompagnare il partimento…*) (1782) [9, p. 21]. После премьеры «Мнимых философов» (*I filosofi immaginari*) Паизиелло стал любимым композитором императрицы [10, p. 507]. Любовь эта во многом объясняется особенностями стиля композитора: присущей ему способностью метко схватывать типические свойства характеров и ярко их раскрывать [11, с. 88], умением воплощать разнообразные женские образы, его упругим и подвижным музыкальным языком, действенными ансамблями [7, с. 118–119].

Русский период для Паизиелло оказался плодотворным. Согласно контракту, композитор представлял не меньше двух опер в год. Успешными стали не только «Мнимые философы», но и «Нежданный брак» (*Il matrimonio inaspettato*), известный также под названием «Маркиз Тюлипан» (*Il marchese Tulipano*), в русской редакции «Крестьянин-маркиз, или Колбасник» («Деревенский маркиз»), «Притворная любовница» (*La finta amante*), «Алкид на распутье» (*Alcide al Bivio*), «Служанка-госпожа» (*La serva padrona*), «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (*ll barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*) и «Лунный мир» (*Il Mondo della Luna*).

В декабре 1783 года Паизиелло получил разрешение на отпуск до 1 января 1785 года с сохранением жалования и условием, что будет доставлять ко двору всю музыку, которую сочинит в это время [12, с. 330]. По свидетельству первого биографа и ученика композитора, Джованни де Доминичиса[20], «Ее Величество согласилась на просьбу его <…> и повелела выдать четыре тысячи рублей на его проезд»[21] [13, с. 27]. Паизиелло из отпуска не вернулся, что стало причиной увольнения. Императорский театр сохранял права на его сочинения, и, вероятно,

[20] Брат биографа, певец Франческо де Доминичис, часто выступал в операх Дж. Паизиелло [14, с. 14].

[21] Как указано в словаре Grove Music Online, 4000 рублей это было годовое жалованье Дж. Паизиелло при российском дворе в период с сентября 1779 [15], т. е. государыня повелела выдать ему годовое жалованье. За один рубль в это время можно было проехать 100 верст (чуть больше 100 км) в почтовой карете.

когда композитор хотел поправить свои финансовые дела, он продолжал высылать партитуры и голоса новых произведений в Санкт-Петербург. В период с 1784 по 1801 год он написал еще около 25 опер.

Версии «Мельничихи»

Премьера *La molinara* Паизиелло в трех действиях состоялась летом 1788 года в неаполитанском театре Фьорентини (*Teatro Fiorentini*). На следующий год постановка была возобновлена, о чем свидетельствует указание на титульном листе автографа первой редакции (*Иллюстрация 1*). В других городах Италии начиная с 1789 года эта опера чаще ставилась в двух актах, как, например, в Риме в театре Капраника (1789) (*Иллюстрация 2*) или в Венеции в 1790 году (*Иллюстрация 3*).
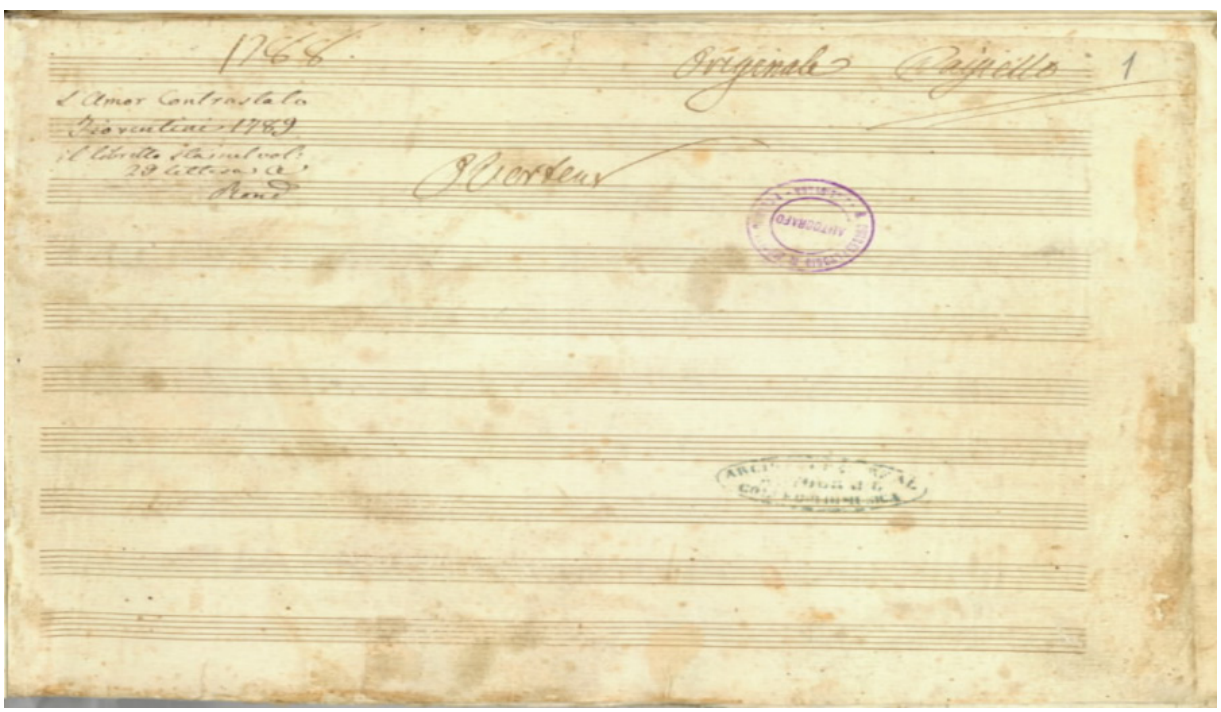


Иллюстрация 1. Титульный лист, автограф партитуры оперы «Любовь с препятствиями» (*L'amor contrastato*) Джованни Паизиелло (акт I).
Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*.
Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.3. F. 1



Иллюстрация 2. Дж. Паизиелло. «Любовь с препятствиями». Титульный лист либретто римской постановки (1789). Источник: *Archivo musicale nel liceo di Bologna*

В статье Горданы Лазаревич упоминается французская версия, представленная в Париже в 1789 году с девятью номерами, написанными Луиджи Керубини [16]. Это была еще более радикальная редакция, чем переделка трехактной оперы в двухактную в североитальянских версиях — с переносом дуэта из третьего акта во второй. В третьем акте парижской «Мельничихи» добавлен финал, во втором акте отсутствуют арии Луиджино и Амаранты и секстет, из тринадцати арий девять — новых: в трех сохранен текст Паломбы, шесть написаны на слова Антонио Андреа, музыку к восьми ариям сочинил Керубини, к одной — Антонио Бьянки [17, p. 148–149], то есть фактически речь идет о пастиччо.

В России «Мельничиха» была показана силами итальянской труппы в Санкт-Петербурге в ноябре 1798 года на сцене Большого (Каменного) театра и неоднократно повторялась в последующие годы [7, с. 117]. На русском языке опера в двух действиях впервые появилась также в Санкт-Петербурге в 1811 году, спустя пару лет после показа в Немецком театре двухактной версии оперы под названием *Die schöne Müllerin*. Русская постановка возобновлялась в 1822 году (перевод с немецкого осуществил Николай Степанович Краснопольский [8, с. 56, 67]).

В Москве русская редакция в переводе Алексея Федоровича Мерзлякова после премьеры в октябре 1816 года оставалась в репертуаре и в следующем,

1817 году[22]. Доминичис в «Воспоминаниях» писал о посещении им одного из этих спектаклей [14, с. 17]. В нотном собрании фонда Апраксиных-Голицыных сохранилась сводная партия певцов с русской подтекстовкой[23].

Сравнение источников

В русской редакции представлены материалы двух действий. Сопоставление либретто неаполитанской трехактной версии (1788) и двухактной венецианской (1790) показывает, что при композиционной трансформации финал второго действия остался неизменным. Это подтверждается копией партитуры двухактной версии оперы из фондов Дрезденской государственной библиотеки, где после финала указано *Fine dell'Opera*. В копии партитуры из собрания великой княжны Елены Павловны, описанной в *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), также фигурируют два акта. Вероятно, и московская редакция оперы имела ту же структуру. Хотя дополнительного указания на окончание оперы в сводной партии певцов апраксинской версии не выставлено, последний знак тактовой черты состоит из трех длинных и трех коротких линеек с завитком во всех партиях. Оборотная сторона листа чистая, как и последующий сохранившийся лист в блоке, но между ними есть корешки трех обрезанных листов.

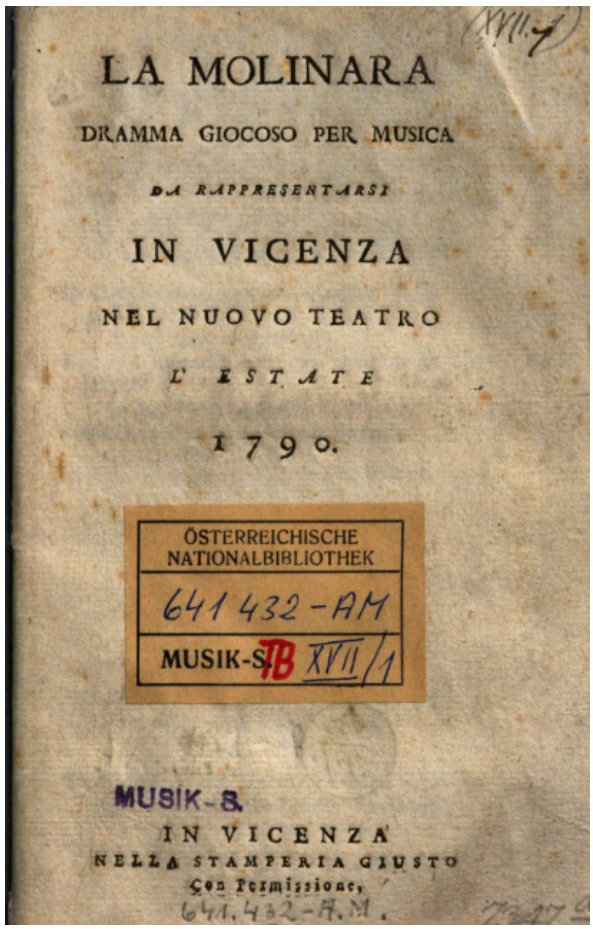


Иллюстрация 3. Дж. Паизиелло. «Мельничиха». Титульный лист либретто. Венеция (1790). Источник: http://data.onb.ac.at/rep/105540C8

[22] *Федоров В. В.* Репертуар Большого театра СССР. Цит. изд. С. 105.
[23] Melnicicha. Opera. Paisello. [Сводная партия певцов] // НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 7. 147 л.

Утверждать, что на них содержались материалы третьего акта или, напротив, что весь музыкальный материал закончился во втором акте, а листы были вырезаны за ненадобностью, на настоящий момент не представляется возможным.

В русских материалах есть некоторые существенные отличия от автографа, но обнаруживается сходство с копией, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне.

«Мельничиху» в театре Апраксина исполняли не с речитативами, а с заменившими их разговорными диалогами (их текст в партитуре отсутствует), что было распространенной практикой. В вокальных партиях зафиксирована произносительная норма с заменой «о» на «а», часть имен действующих лиц русифицирована. Стефано Гардзонио называет такой подход характерным примером адаптации иностранных опер, в результате которой происходит «применение русских реалий как приема полного культурного усвоения переведенных текстов» [18, с. 637]. И далее уточняет:

> В ходе переложения переводчики старались как можно более приблизить текст к вкусам и восприятию русского зрителя. Переводы должны были, с одной стороны, отвечать ритмическим требованиям музыки <…>, с другой, старались перенести весь культурный комплекс реалий действия и характеров в новое, русское культурное пространство [там же, с. 638].

С точки зрения ученого, русификация отразилась и в том, «что и итальянские композиторы кое-где пробовали внести в свои музыкальные сочинения элементы русской музыкальной культуры (мелодии, песни, танцы и т. д.)» [там же, с. 636].

В либретто Паломбы намеренно использованы греческие имена: Каллоандро означает «красивый мужчина», баронессу зовут Евгенией, то есть «благородно рожденной», нотариус Пистофоло — «верный возлюбленный», служанка Амаранта — «неизменная, бессмертная» [17, p. 140]. В русской редакции главная героиня стала Анютой, появились просто Граф, Графиня и Нотариус. Все имена перед нотной системой и в указаниях даны латиницей, кириллица встречается только в подтекстовке (*Таблица 1*).
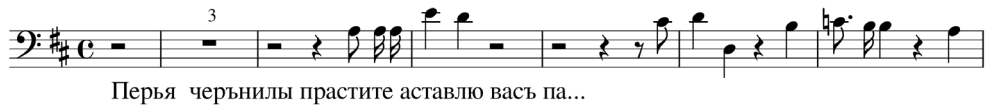
Таблица 1. Имена действующих лиц в автографе и русской версии

Автограф	**Московская редакция**
Rachelina	Aniuta (Анюта)
Eugenia	Graffina / Grafina (Графиня)
Amaranta	Amaranta
notaro Pistofolo	Natarius / Notarius (Нотариус)
don Rospolone	Rospalon / Raspolon
don Luigino	Luigino
don Calloandro	Graff / Graf (Граф)
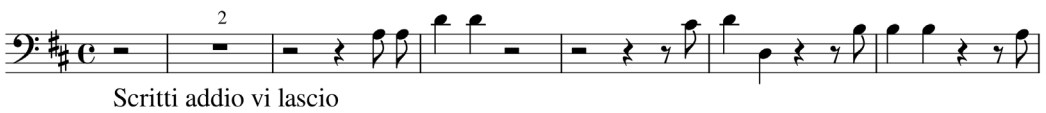
По сравнению с неаполитанским автографом произошли изменения и в музыкальных номерах. В московской редакции нет арии Луиджино (№ 2) и дуэта из I акта (№ 9), зато присутствуют арии, которых не было в автографе, однако они имеют аналоги с другими версиями, в том числе с представленными в RISM инципитами из копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне.

Приведу несколько примеров. Начало арии Нотариуса «Перья, чернила…» № 4 из II акта (*Пример 1*) схоже с инципитом 1.34.2 арии *Scritti addio vi lascio* в RISM (*Пример 2*). Судя по рукописи, в ходе репетиций исправлялся подтекстованный перевод, а также была сделана купюра длиной 34 такта во второй половине номера (такты перечеркнуты чернилами). В трехактной и ряде двухактных версий ария с текстом *Scritti addio vi lascio* присутствует, но имеет другой музыкальный материал в вокальной партии: как в автографе (*Пример 3*), так и в баденской копии, и в венском клавире (*Пример 4*), и в мюнхенской версии II акта (*Пример 5*).
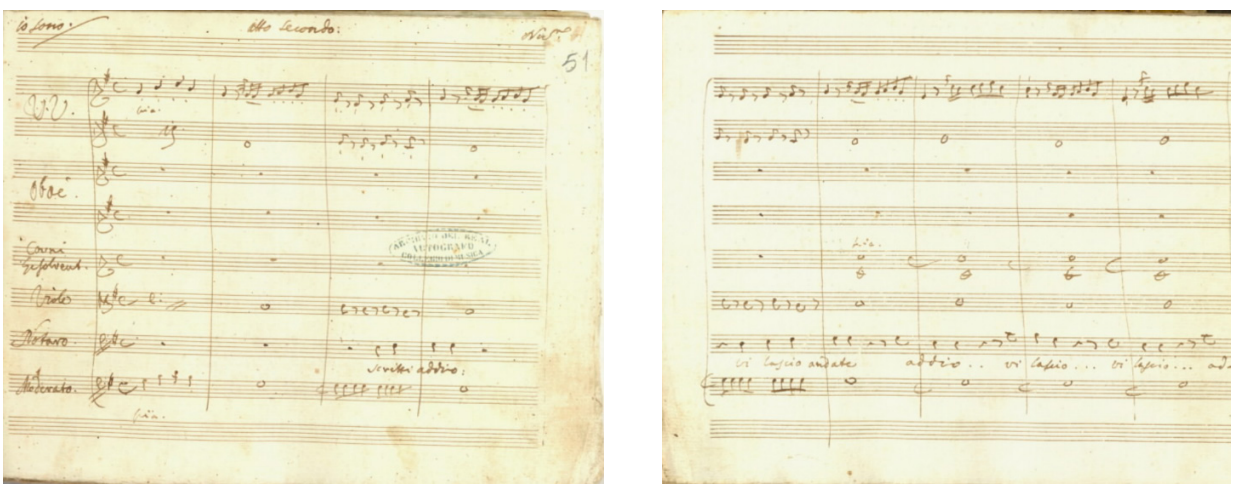
Ария Луиджино № 6 «Мне судьбина…» (*Пример 6*) из II акта русской редакции отсутствует как в автографе, так и в двухактных версиях, однако ее начало совпадает с инципитом 1.38.1 *La fortuna un cor* в RISM (*Пример 7*). Поскольку такого текста нет и в итальянских изданиях либретто конца 1780-х — начала 1790-х гг., можно предположить, что этот номер появился позднее и, возможно, был создан специально для постановки в России. Автор музыки неизвестен. Вероятно, как и финал II акта венской и баденской версий, этот номер мог быть написан не Паизиелло, а другим композитором.
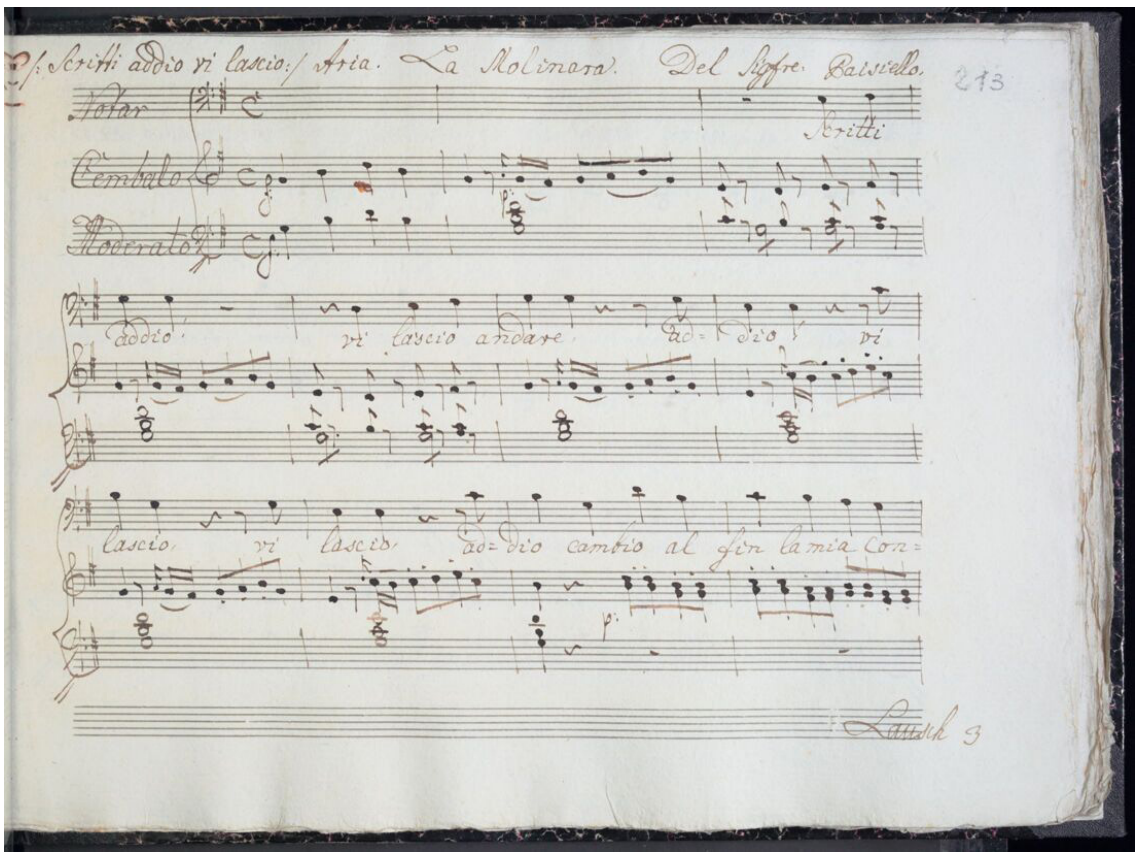


Пример 1. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса (№ 4), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 103об.)
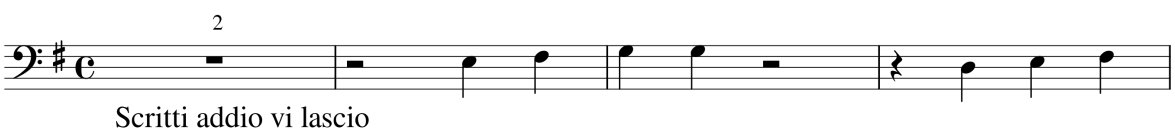


Пример 2. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса, акт II (1.34.2; B; Notaro; D), RISM
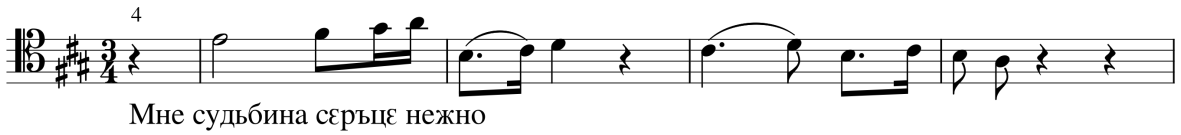


Пример 3. Ария Нотариуса *Scritti addio vi lascio*, акт II.
Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*. Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.4. F. 51
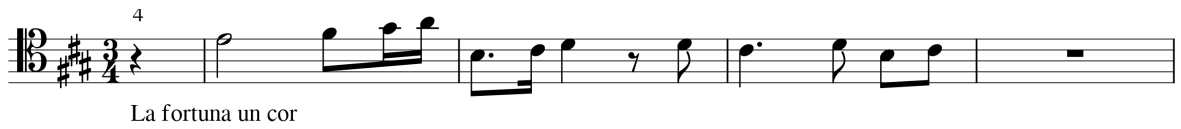


Пример 4. Ария Нотариуса *Scritti addio vi lascio,* акт II. Вена.
Источник: Paisiello, Giovanni.
La Molinara. Klavierauszug, Handschrift (18. Jh.), S. 213.
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7100105&order=1&view=SINGLE



Пример 5. Инципит вокальной партии, ария Нотариуса, акт II
(1.12.2; B; Notaro; G), Мюнхен (Manuscript copy D-Mbs, Mus.ms. 6319), RISM.
Источник: https://opac.rism.info/id/rismid/rism1001012098
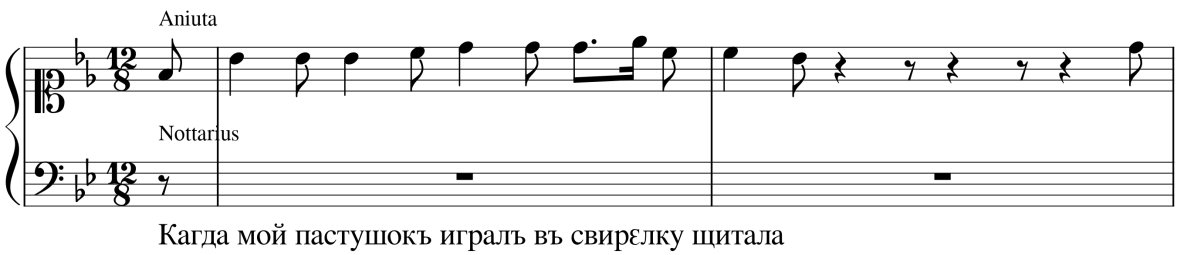


Пример 6. Инципит вокальной партии в арии Луиджино (№ 6), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 107об.)
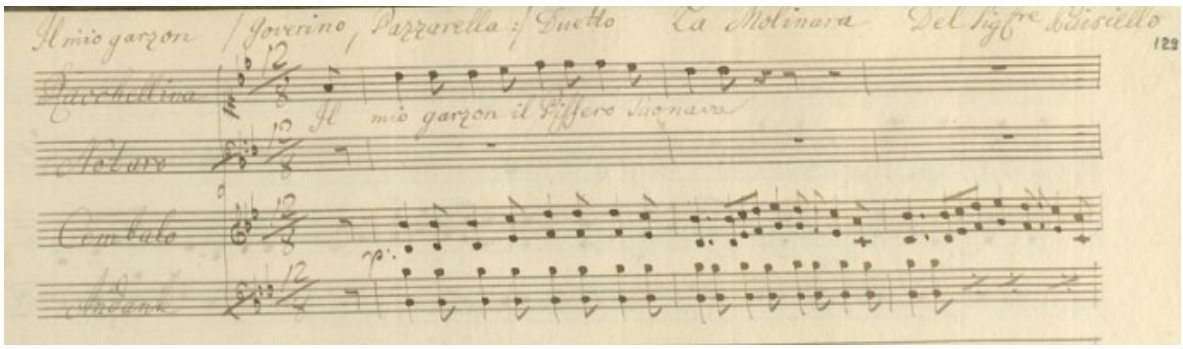


Пример 7. Инципит вокальной партии, арии Луиджино, акт II (1.38.1; Aria. Allegro; T; Luigino; A), RISM
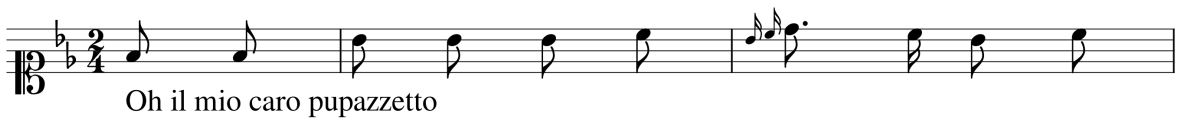
Дуэт Анюты и Нотариуса «Когда мой пастушок…» (*Пример 8*) близок дуэту *Il mio garzon il piffero suonara* («Когда мой мальчик будет играть на дудочке») из II действия двухактной баденской версии (*Пример 9*), причем по смыслу совпадают и слова. Инципит из копии, принадлежавшей великой княжне Елене Павловне (*Oh il mio caro pupazzetto*, см. *Пример 10*) аналогичен дуэту из III акта в автографе (*Пример 11*). Подобные пересечения разных вариантов оперы свидетельствуют о том, что в постановочной практике по-прежнему господствовал принятый в XVIII веке принцип приспособления сочинения к конкретным условиям в том или ином театре.



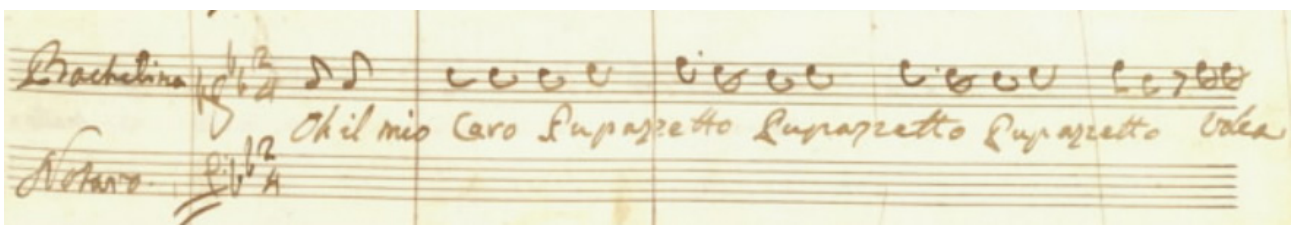
Пример 8. Инципит вокальной партии, дуэт Анюты и Нотариуса (№ 10), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 112об.)



Пример 9. Дуэт Ракелины и Нотариуса *Il mio garzon il piffero suonara*. Badische Landesbibliothek: *L' Amor contrastato*. Arr-Don. Mus.Ms. 1520. Источник: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3F4JOGBXG4UHX3F2SG36ATEE4SB3VQGN



Пример 10. Инципит вокальной партии, дуэт Ракелины и Нотариуса (1.47.1; Duetto. Allegro; S; Rachelina; B|b), RISM
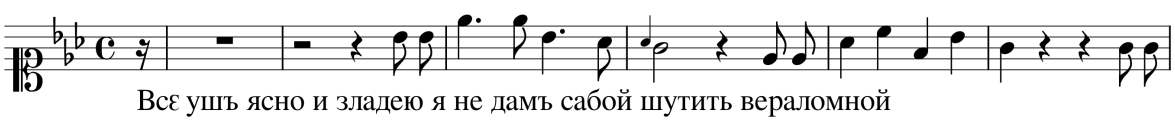


Пример 11. Дуэт Ракелины и Нотариуса *Oh il mio caro pupazzetto*, акт III. Источник: Paisiello. *L'Amor contrastato*.
Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella. Autograf. Rari 3.1.4. P. [470]

Словесный текст вокальных партий в номерах, совпадающих с автографом, обнаруживает ряд отличий. Перевод неэквиритмичный, поэтому в мелодии часто изменен ритмический рисунок. Изменялась и подтекстовка. Например, в финале II акта в русской копии она правилась в ходе репетиций, местами первоначальная подтекстовка перечеркнута чернилами и над вокальной строкой записан новый вариант, но латинскими буквами.

Зафиксирована принятая исполнительская практика: повторы звуков в конце фраз (в автографе) заменены на нисходящие поступенные ходы — например, в интродукции (№ 1 «Всё готово…», такты 6, 10) или в арии Анюты (№ 2 «Бедная Анюта…»), музыкальный текст которой схож с № 3 автографа (каватина Ракелины). Встречается правка (преимущественно в мужских вокальных партиях), призванная облегчить исполнение. Многократные повторы одной ноты — характерный буффонный прием — заменяются скачками, что позволяет сохранить комический характер и одновременно облегчить интонирование. Так, в интродукции в такте 37 в партии Нотариуса вместо четырехкратного повтора *b* появился скачок на третьей доле на *d*¹. Начиная с такта 38 и до такта 62 партия Нотариуса ритмически записана иначе, чем в автографе, причем изменения внесены позднее, чем выполнена копия, то есть во время репетиций правился и перевод слов.

Помимо этого в русской редакции зафиксированы варианты исполнявшихся украшений. Например, в арии Анюты № 2 «Бедная Анюта» из I акта в заключительном разделе чернилами более светлого оттенка мелкими нотами приведен вариант фиоритур. Редкий случай, когда украшения выписаны не только в сольном, но и в ансамблевом номере во всех партиях — Квинтет «Работать мне охота…» из II акта (совпдает с № 5 из II акта в автографе).

В вокальных номерах нередко делали купюры. Например, в арии Графини № 3 «Всё уж ясно и злодею» при сравнении с автографом (№ 4 Ария Евгении *Di con alma incostante* из I акта) совпадают первые пять тактов вокальной партии (*Пример 12*), затем в русской копии текст записан с учетом купюры длиной 6 тактов, далее снова наблюдается сходство, но позднее — заметные расхождения, что свидетельствует о другой редакции. Кроме того, в этом номере изменена тональность, а вместе с ней и тесситура: вместо *G-dur* в автографе — *Es-dur* (на терцию ниже). Заметим, что в баденском варианте ария Евгении *Di con alma incostante* совпадает с автографом.
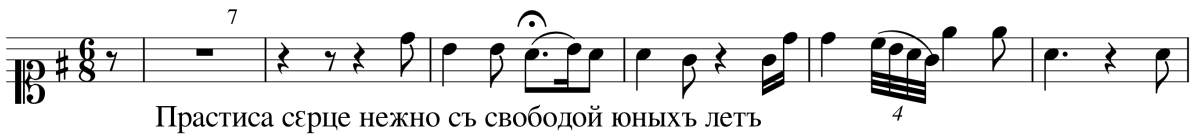


Пример 12. Инципит вокальной партии, ария Графини (№ 3), акт I, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 12об.)

Купюры встречаются и в арии Графа № 6 «Громко звучною трубою…», арии Анюты № 8 «Замолчите…», арии Нотариуса № 9 «Дайте срок…», которые в целом совпадают с номерами 7, 10 и 11 соответственно из I акта в автографе. Причин может быть несколько. С одной стороны, маленький душный театр, вероятно, требовал сокращения времени спектакля. С другой — купюры значительно облегчали вокальные партии, так как опускались, как правило, или повторы фраз, или разработочные разделы.

Имеется немало разночтений с автографом и другими вариантами партитур в Финале I действия. Встречаются купюры повторяющихся фраз в партиях Графа и Нотариуса (№ 10 «Там Нотариус»), отсутствующие во всех остальных источниках. Инструментальное вступление имеет ту же длину, что и в автографе (32 такта), тогда как во всех «немецких» копиях (дрезденской, баденской, венской) оно составляет лишь 12 тактов. До такта 131 по автографу русская редакция в целом совпадает с ним, а также с баденской, венской копиями (за исключением сокращений в партиях Графа и Нотариуса и некоторых ритмических и тесситурных правок, возникших из-за смены просодии, прежде всего, в партии Нотариуса). Начиная с т. 131 нотный текст ближе венской версии, хотя и по сравнению с ней в русской партитуре заметны расхождения в ритмическом рисунке и тональностях, выполнены купюры повторяющихся фраз, а также выписаны новые украшения.

Особый интерес представляет дуэт из II акта *Nel cor piu non mi sento*, пожалуй, самый известный номер оперы. Он вдохновил Людвига ван Бетховена на создание Вариаций на тему Паизиелло (WoO 70). В статье Александра Евгеньевича Майкапара перечислены Вариации на эту тему других композиторов (Иоганн Ваньхаль, Фердинанд Кауэр, Иоганн Непомук Гуммель, Джованни Боттезини, Теобальд Бём, Луи Друэ) [19, с. 31]. Майкапар предположил, что Паизиелло заимствовал в этом дуэте тему петербургского городского романса «На то ль, чтобы печали» [там же, с. 24]. Гардзонио, напротив, считает, что этот романс, встречающийся в песенниках вплоть до конца XIX века, служит ярким примером русификации итальянских арий, когда благодаря включению в собрания песен полюбившиеся оперные номера «стали переходить в быт и городской фольклор <…> и их изменение в этом процессе до неузнаваемости свидетельствует об их полной русификации» [18, с. 640–641].

В московской «Мельничихе» дуэт «Простись, сердце нежное, со свободой юных лет» звучал в начале II акта (Анюта и Граф), в автографе это был № 3 того же действия (Ракелина и Нотариус), присутствует он и в баденской и венской версиях (*Пример 13*).



Пример 13. Инципит вокальной партии, дуэт Анюты и Графа (№ 10), акт II, русская версия (Ф. 11/ III. Л. 91об.)

Казалось бы, авторы русской редакции могли узнать знакомый романс «На то ль, чтобы печали» и использовать его слова, близкие по смыслу и структуре строф. Однако этого не произошло. В дуэте выполнен перевод поэтического текста итальянского либретто, что придает вопросу о происхождении его мелодии дополнительную остроту. Но для ответа на него аргументов все же пока недостаточно.

Заключение

Сохранившиеся в фонде Апраксиных-Голицыных материалы постановки «Мельничихи» Паизиелло (1816) дают представление о практике адаптации европейской оперы в России. Вероятно, копия партитуры была предоставлена дирекцией Императорских театров, в нее затем вносилась правка с учетом возможностей московских солистов. Поскольку нет упоминаний об исполнении «Мельничихи» этой труппой после 1817 года, рукопись могла остаться в доме на Знаменке, когда спектакли летом 1818 года были перенесены в Дом Пашкова. После смерти С. С. Апраксина все коллекции, в том числе библиотеку, семья перевезла в подмосковную усадьбу Льгово, откуда собрание уже в XX веке поступило в Российскую государственную библиотеку [20, с. 80–81]. Таким образом значимость нотного архива в собрании Апраксиных-Голицыных возрастает в том числе для изучения деятельности московской Императорской труппы и Императорского театра в целом. Доказательство высказанных предположений требует кропотливого исследования всего рукописного фонда Апраксиных-Голицыных.

Список литературы

1. *Сафонова А. А.* Московская редакция оперы А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян» // Научный вестник Московской консерватории. Т. 9. Вып. 3 (сентябрь 2018). С. 78–107. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.02

2. *Кириллина Л. В.* Опера Бетховена «Фиделио» в России XIX века // Опера в музыкальном театре. История и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции. М., 2019. Т. 2. С. 131–140.

3. *Susidko I., Lutsker P.* Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. bis 26. März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 193–206.

4. *Луцкер П. В.* Странствующие оперные труппы в России: компания Локателли // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 3. С. 2–23.

5. *Сафонова А. А.* «…гуляй, Москва»: ценные свидетельства жизни театра С. С. Апраксина (по материалам нотных рукописей) // Свидетели эпохи. Материалы II научно-практической конференции, Москва, 8–9 сентября 2022 г. М.: Новосибирский издательский дом, 2023. С. 101–109.

6. *Розина О. В., Павлова М. Н.* Московский императорский театр накануне и в период французской оккупации 1812 года // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 1 (16). С. 181–187. https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10329

7. *Крунтяева Т. С.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. 167 с. : ил., 12 л. ил.

8. *Константинова М. А.* Петербургская русская оперная труппа в первой четверти XIX века. Миграция репертуара // Временник Зубовского института. 2021. № 2 (33). С. 51–71. https://doi.org/10.52527/22218130_2021_2_51

9. *Paraschivescu N., Walton C.* Giovanni Paisiello, Composer and Teacher // The Partimenti of Giovanni Paisiello: Pedagogy and Practice. Martlesham: Boydell & Brewer, 2022. P. 11–37. https://doi.org/10.2307/j.ctv28m3gtx.9

10. *Kim V. M.* Catherine the Great's Influence on the Russian Opera Theatre Development and Paradox of Her Musical Ear: "Nothing More than Noise"? // Journal of Moscow Conservatory. 2022. Vol. 13, No. 3(50). P. 494–517. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.03

11. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.

12. *Порфирьева А. Л.* Паизиелло // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. Т. 1. Кн. 2: К–П / Российский институт истории искусств; отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000. С. 324–334.

13. *Смирнов А. В.* Первая русская биография Джованни Паизиелло и ее автор // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 24. С. 8–37. https://doi.org/10.24411/2307-5015-2021-00001

14. *Долгушина М. Г., Смирнов А. В.* К биографии композитора Джованни де Доминичиса // Научный вестник Московской консерватории. Т. 14. Вып. 1. С. 8–59.
https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01

15. *Robinson M.* Paisiello, Giovanni (opera) // Grove Music Online. 2002. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006978

16. *Lazarevich G.* Molinara, La // Grove Music Online. 2002. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564

17. *Pantini E.* Piccinni, Paisiello, Cherubini: La molinarella // Luigi Cherubini Il teatro musicale / a cura di Maria Teresa Arfini, Francesca Menchelli-Buttini, Emilia Pantini. Würzburg: StudiozVerlag, 2020. P. 137–152.

18. *Гардзонио С.* Механизмы переложения «на наши (русские) нравы» итальянских оперных либретто // Sign Systems Studies. 2002. Вып. 30, № 2. С. 629–644.

19. *Майкапар А. Е.* Бетховен. Вариации на тему Паизиелло. — Паизиелло? (Бетховен сам не знал, что писал) // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 1. С. 23–44.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2020-1-023-044

20. *Бондарева Н. А.* Усадьба Ольгово // Русская усадьба: из истории культурного наследия Подмосковья. М.: Мелихово, 2007. С. 74–81.

References

1. Safonova, A. A. (2018, September). Moskovskaya redaktsiya opery A.-E.-M. Gretri “Braki samnityan” [The Moscow Version of the Opera *Marriages Samnites* by A.-E.-M. Grétry]. *Journal of Moscow Conservatory, 9*(3), 78–107. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.02

2. Kirillina, L. V. (2019, November 11–15). Opera Betkhovena “Fidelio” v Rossii XIX veka [Beethoven’s Opera *Fidelio* in the Nineteenth-Century Russia]. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference* (Vol. 2, pp. 131–140). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

3. Susidko, I. P., Lutsker, P. V. (2006) Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur. *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23. Bis 26. März 1999* (pp. 193–206). Carus-Verlag.

4. Lutsker, P. V. (2018). Travelling Opera Troupes in Russia: the Locatelli’s Company. *Contemporary Musicology,* (3), 2–23. (In Russ.).

5. Safonova, A. A. (2023). “...gulyaj, Moskva”: tsennye svidetel’stva zhizni teatra S. S. Apraksina (po materialam notnykh rukopisej) [“...Have it Large, Moscow”: Valuable Evidencies of the Life of S. S. Apraksin’s Theater (A Case Study of Music Manuscripts)]. *Witnesses of the Era. Materials of the 2nd Scientific and Practical Conference, Moscow, September 8–9, 2022* (pp. 101–109). Novosibirsk Publishing House. (In Russ.).

6. Rozina, O. V., Pavlova, M. N. (2019). The Moscow Imperial Theater on the Eve and during the French Occupation of 1812. *Verhnevolzhski Philological Bulletin*, (1), 181–187. (In Russ.). https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10329

7. Kruntyaeva, T. S. (1981). *Ital’yanskaya komicheskaya opera XVIII veka* [*Italian Comic Opera of the 18th Century*]. Muzyka. (In Russ.).

8. Konstantinova, M. A. (2021). ‘Importing’ European Repertoire: The Saint Petersburg Russian Opera Troupe during the First Quarter of the 19th Century. *Vremennik Zubovskogo Instituta,* (2), 51–71. (In Russ.). https://doi.org/10.52527/22218130_2021_2_51

9. Paraschivescu, N., & Walton, C. (2022). Giovanni Paisiello, Composer and Teacher. *The Partimenti of Giovanni Paisiello: Pedagogy and Practice* (pp. 11–37). Boydell & Brewer. https://doi.org/10.2307/j.ctv28m3gtx.9

10. Kim, V. M. (2022). Catherine the Great's Influence on the Russian Opera Theatre Development and Paradox of Her Musical Ear: "Nothing More than Noise"? *Journal of Moscow Conservatory, 13*(3), 494–517. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.03

11. Gozenpud, A. A. (1959). *Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: ocherk* [*Musical Theatre in Russia: From Its Origins to Glinka: Essay*]. State Musical Publishing House. (In Russ.).

12. Porfiryeva, A. L. (2000). Paisiello. A. L. Porfiryeva (Ed.), *Muzykal'nyj Peterburg : entsiklopedicheskij slovar'. XVIII vek. T. 1. Kn. 2: K–P* [*Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. 18th Century. Vol. 1. Issue 2: K–P*]. (pp. 324–334). Kompozitor. (In Russ.).

13. Smirnov, A. V. (2021). The First Russian Biography of Giovanni Paisiello and Its Author. *The Art of Music: Theory and History,* (24), 8–37. (In Russ.). https://doi.org/10.24411/2307-5015-2021-00001

14. Dolgushina, M. G., Smirnov, A. V. (2023). To the Biography of the Composer Giovanni de Dominicis. *Journal of Moscow Conservatory, 14*(1), 8–59. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01

15. Robinson, M. (2002). Paisiello, Giovanni (opera). *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006978

16. Lazarevich, G. (2002). Molinara, La. In *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564

17. Pantini, E. (2020). Piccinni, Paisiello, Cherubini: *La molinarella*. In M. T. Arfini, F. Menchelli-Buttini, & E. Pantini, *Luigi Cherubini Il teatro musicale* (pp. 137–152). Studioz Verlag.

18. Garzonio, S. (2002). Mekhanizmy perelozheniya "na nashi (russkieo nravy" ital'yanskikh opernykh libretto [Mechanisms of Adaptation "to our (Russian) customs" of Italian Opera Librettos]. *Sign Systems Studies, 30*(2), 629–644. (In Russ.).

19. Maykapar, A. E. (2020). Beethoven's Variations on Paisiello's duet. Paisiello Indeed? Looks Like Beethoven Did Not Realise What He Was Actually Writing. *Contemporary Musicology,* (1), 23–44. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2020-1-023-044

20. Bondareva, N. A. (2007). Usad'ba Ol'govo [Olgovo Estate]. In *Russkaja usad'ba: iz istorii kul'turnogo nasledija Podmoskov'ja* [*Russian Estate: From the History of the Cultural Heritage of the Moscow Region*] (pp. 74–81). Melikhovo. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Сафонова А. А. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания

Information about the author:

Alexandra A. Safonova — Cand. Sci. (Art Studies), Senior Researcher, Research Center for Methodology of Historical Music Studies at the Department of General Music History.

Статья поступила в редакцию 11.12.2024;
одобрена после рецензирования 04.02.2025;
принята к публикации 27.02.2025.

The article was submitted 11.12.2024;
approved after reviewing 04.02.2025;
accepted for publication 27.02.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Музыкальный театр: источниковедение

Научная статья
УДК 78.071
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-105-129
EDN WWURPR

Педагогический репертуар Камилло Эверарди в Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888)

Александра Бориславовна Туринцева
Екатеринбургский государственный театральный институт,
г. Екатеринбург, Российская Федерация,
✉*music-al@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-9876-9883



Аннотация. В статье на основе архивных источников предпринята попытка реконструировать педагогическую деятельность Камилло Эверарди (1825–1899) в Санкт-Петербургской консерватории, продолжавшуюся 18 лет — с 1870 по 1888 год. Главными причинами его увольнения долгое время считались приверженность традициям итальянской и французской вокальных школ и репертуару, «дискриминация русской музыки», акцент

© Туринцева А. Б., 2025

на изучении оперного жанра в ущерб концертно-камерным сочинениям и, как следствие, неудовлетворительная подготовка учащихся к исполнительской деятельности. Материалом исследования стали источники, в которых зафиксирована деятельность Эверарди — инспекторские книги, хранящиеся в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга. Выяснилось, что за годы преподавания Эверарди учащиеся его класса приняли участие более чем в 100 публичных концертах, в том числе с участием симфонического оркестра, и исполнили более 200 вокальных произведений различных жанров, созданных итальянскими, французскими, русскими, немецкими композиторами. Под его руководством были поставлены сцены и целые действия из более чем 25 опер, среди которых «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Рогнеда» А. Н. Серова и многие другие. 22 апреля 1883 года студенты Эверарди исполнили главные партии в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского на сцене музыкально-драматического кружка любителей в зале Кононова. Примечательно, что это было одно из первых исполнений оперы в столице, на императорской русской сцене в Петербурге она появилась лишь в следующем сезоне, 19 октября 1884 года. В статье рассмотрены претензии критиков в отношении Эверарди и выдвинуты предположения о настоящей причине его увольнения.

Ключевые слова: Камилло Эверарди, Санкт-Петербургская консерватория, вокальный репертуар, оперные упражнения, итальянская опера, французская опера, русская опера

Для цитирования: *Туринцева А. Б.* Педагогический репертуар Камилло Эверарди в Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888) // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 105–129.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-105-129

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

Musical Theatre: Source Study

Original article

Camillo Everardi's Pedagogical Repertoire at the Saint Petersburg Conservatory (1870–1888)

Alexandra B. Turintseva
Ekaterinburg State Theatre Institute,
Ekaterinburg, Russia,
✉*music-al@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-9876-9883

Abstract. This article, drawing on archival sources, attempts to reconstruct the pedagogical career of Camillo Everardi (1825–1899) at the Saint Petersburg Conservatory, where he taught for 18 years — from 1870 to 1888. For a long time, the primary reasons for his dismissal were believed to be his adherence to the traditions of the Italian and French vocal schools and their respective repertoires, his alleged "discrimination" against Russian music, his emphasis on opera at the expense of concert and chamber works, and, consequently, the purportedly inadequate preparation of his students for professional performance. The study is based on sources that document Everardi's teaching activities, specifically the inspector's records preserved in the Central State Historical Archive of Saint Petersburg.

The findings reveal that during his tenure, students from his class participated in over 100 public concerts, including performances with a symphony orchestra, and interpreted more than 200 vocal works spanning various genres composed by Italian, French, Russian, and German composers. Under his direction, scenes and entire acts from more than 25 operas were staged, including *A Life for the Tsar* and *Ruslan and Lyudmila* by Mikhail Glinka, *Rusalka* by Alexander Dargomyzhsky, *Rogneda* by Alexander Serov, among others. A particularly noteworthy event occurred on April 22, 1883, when Everardi's students performed the principal roles in *Eugene Onegin* by Pyotr Ilyich Tchaikovsky at a concert organized by the Musical and Dramatic Amateur Circle in Kononov Hall. Remarkably, this was one of the earliest performances of the opera in the capital, as it was staged on the imperial Russian stage in Saint Petersburg only in the following season, on October 19, 1884. The article further examines the criticisms directed at Everardi and proposes new hypotheses regarding the actual reasons behind his dismissal.

Keywords: Camillo Everardi, Saint Petersburg Conservatory, vocal repertoire, operatic exercises, Italian opera, French opera, Russian opera

For citation: Turintseva A. B. (2025). Camillo Everardi's Pedagogical Repertoire at the Saint Petersburg Conservatory (1870–1888). *Contemporary Musicology*, *(9)*1, 105–129. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-105-129

Введение

Выдающийся певец бельгийского происхождения Камилло Эверарди (настоящее имя Camille François Everard, Камиль Франсуа Эврар, 1825–1899), солист Итальянской оперы в Санкт-Петербурге (1857–1874, *Иллюстрация 1*), оставил заметный след в истории русского оперного исполнительства и вокальной педагогики. С 1870 по 1888 год Эверарди был профессором пения в Санкт-Петербургской консерватории, воспитав плеяду видных российских оперных артистов, среди которых Федор Стравинский, Дмитрий Усатов, Василий Самусь, Станислав Габель, Иоаким Тартаков, Владимир Майборода, Надежда Салина, Варвара Зарудная и многие другие. Тем не менее на сегодняшний день имя Эверарди малоизвестно в широких музыкальных кругах.

Помимо краткой биографической статьи в Музыкальной энциклопедии[1] и единичных упоминаний в учебнике по истории русской музыки[2], некоторые сведения о певце можно почерпнуть из воспоминаний его учеников — Владимира Аполлоновича Лосского[3] и Надежды Васильевны Салиной[4]. Педагогические методы Эверарди описаны еще одним его студентом — Львом Исаковичем Вайнштейном в книге «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство»[5], а также современными исследователями Людмилой Григорьевной Барсовой в работе «Из истории петербургской вокальной школы» [1] и Наталией Борисовной Селиверстовой в статье «Камилло Эверарди (1825–1899) — первый постановщик учебных “оперных упражнений” в Петербургской консерватории» [2, с. 41–48].

---

[1] *Григорьева А. П.* Эверарди Камилло // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. Т. 6. Стб. 479–480.

[2] История русской музыки: в 10 т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1989. Т. 6: 50–60-е годы XIX века. С. 246, 267; История русской музыки: в 10 т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. С. 247, 336, 409, 427, 428, 443.

[3] Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском: [Сборник подгот. Всеросс. театр. об-вом]. М.: Музгиз, 1959.

[4] *Салина Н. В.* Жизнь и сцена: Воспоминания артистки Большого театра. Л.; М.: Всерос. театр. об-во, 1941.

[5] *Вайнштейн Л. И.* Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания ученика. Киев: б. и. [трест “Киев-печать”, 8-я гос. тип.], 1924.

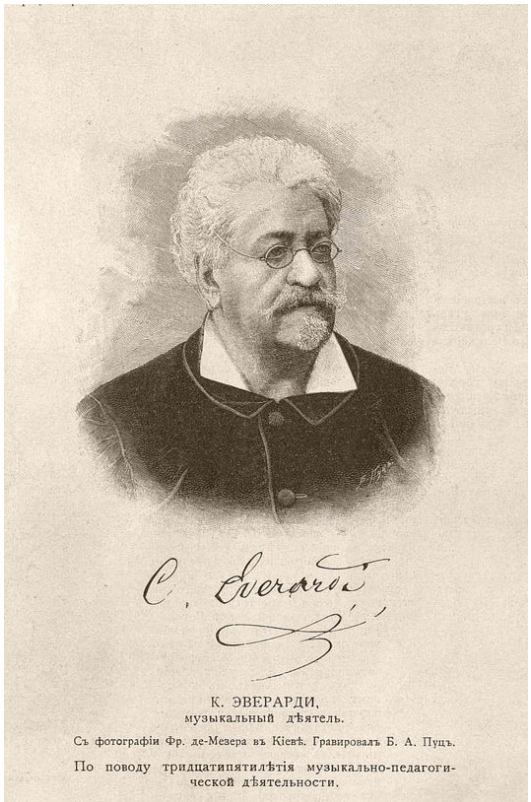


Иллюстрация 1. Портрет Камилло Эверарди с фотографии Фр. де-Мезера в Киеве, гравировал Б. А. Пуц. Источник: Журнал «Всемирная иллюстрация» от 18 ноября 1895. Т. LIV, № 21/1399. С. 406

Эти работы дают некоторое представление о чертах личности певца, его вокально-эстетических воззрениях и методах работы с голосом и лишь вкратце касаются проблем его педагогического репертуара.

Настоящая статья сосредоточена на исследовании репертуарной политики Камилло Эверарди в годы его службы в Санкт-Петербургской консерватории. Обращение к этой теме позволяет не только пролить свет на ключевые моменты его биографии и глубже понять его взгляды на вокальное искусство, но и внести некоторые дополняющие штрихи в представления о развитии оперной практики в России в последней трети XIX века.

От поступления на службу до увольнения

Реконструировать хронологию педагогической деятельности Эверарди за почти двадцатилетний период оказалось возможным благодаря документам, хранящимся в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, среди которых особая роль принадлежит инспекторским книгам консерватории за 1870–1888 годы (*Иллюстрации 2–4*). Эти книги содержат данные о студентах — имя, год рождения, сословие, религиозная принадлежность, форма обучения, специальность, класс, оценки, а также о профессорско-преподавательском составе — должность, нагрузка, учебные дни. Здесь же собраны представляющие особую ценность афиши концертов и экзаменов, где указана информация о репертуаре, исполняемом учениками.



Иллюстрации 2–4. Инспекторские книги консерватории. Источник: ЦГИА СПб.; Книга инспектора консерватории за 1884-1885 год. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 16. 195 л.; Книга инспектора консерватории: 1887–1888 год. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. 169 л.

Эверарди начал работу в консерватории в 1870 году по приглашению тогдашнего директора Николая Ивановича Зарембы. Представления о его педагогической нагрузке дает контракт от 1873 года[6], который практически без изменений перезаключался каждые три года. Согласно нему Эверарди должен был преподавать пение и этюды для мужчин и женщин четыре раза в неделю. Ему было поручено 18 учеников и 7 слушателей, с которыми он готовил лирические сцены или две оперы, выбранные по соглашению с директором консерватории. Кроме того, Эверарди курировал класс пения и сольфеджио своего адъюнкта. В 1876 году при условии увеличения жалования он согласился взять в класс еще пятерых учеников[7]. Его продвижение по карьерной лестнице отражено

[6] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. [Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга]. Ф. 361. Оп. 9. Д.194. Л. 8, 9. (Контракт между Санкт-Петербургским отделением ИРМО в лице директора консерватории М.П. Азанчевского и Камилло Эверарди от 16 апреля 1873 года). Шифр дела 361-9-194.

[7] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 14. (Письмо Камилло Эверарди директору консерватории от 16 сентября 1876 года). Шифр дела 361-9-194.

в получении им в 1879 году звания профессора второй степени, а в 1881-м — первой[8].

В год поступления Эверарди на службу (1870) в консерватории работали Генриетта Ниссен-Саломан, выдающаяся певица и педагог, и Луиза Эритт-Виардо, дочь Полины Виардо и представительница знаменитой артистической фамилии Гарсиа. Классы Эверарди и Ниссен-Саломан были довольно многочисленными — более 20 человек, в то время как за Эритт-Виардо числилось всего 11 студентов[9]. Важно отметить, что Эверарди обучал студентов обоих полов, в то время как многие его будущие коллеги, такие как Наталия Александровна Ирецкая, Елизавета Федоровна Цванцигер и Анна Александровна Полякова-Хвостова предпочитали работать только с ученицами[10]. Ниссен-Саломан составляла исключение: в ее классе начинал Федор Игнатьевич Стравинский, впоследствии ставший учеником Эверарди. В разные годы коллегами Эверарди были также Джованни Корси, Полина Сергеевна Гирс, Иван Александрович Мельников, Александр Иванович Рубец, Вильгельмина Ивановна Рааб, Василий Максимович Самусь, Станислав Иванович Габель.

Согласно руководству для поступающих в консерваторию, прикрепленному к инспекторской книге 1870–1871 годов, ученики имели право выбирать предмет для изучения и педагога. В зависимости от степени музыкального развития ученик зачислялся в класс профессора или его адъюнкта[11]. Адъюнктом Эверарди с 1871 по 1873 год была его супруга Жоржетта Эверарди[12], в 1877–1878 эту функцию выполнял его выпускник Василий Самусь[13].

---

[8] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 36. (Формулярный список). Шифр дела 361-9-194.

[9] Книга инспектора консерватории: 1870–1871 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 2. 134 л.

[10] Книга инспектора консерватории: 1874-1875 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 6. 162 л.

[11] Книга инспектора консерватории: 1870–1871 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. № 2. Л. 116.

[12] Книга инспектора консерватории: 1871–1872 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 3. 143 л.; Книга инспектора консерватории, 1872–1873 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 4. 138 л.

[13] Книга инспектора консерватории: 1877–1878 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 9. 205 л.

Годы работы в консерватории не были для певца безмятежными. Искренняя любовь учеников сопутствовала ему всегда, но отношение коллег и руководства заметно менялось. Если изначально администрация была заинтересована в его службе, то на его уход — явно или скрыто — повлиял вернувшийся на директорский пост Антон Григорьевич Рубинштейн. Один из самых известных эпизодов в малоизученной биографии Эверарди — ссора с Рубинштейном, который якобы на экзамене отказался присудить медаль одной из выпускниц Эверарди. Певец, недовольный этим решением, сказал: «Ты, Антон, великий пианист, но в пении понимаешь меньше, чем я»[14]. Согласно воспоминаниям Вайнштейна, медаль ученице дали, но профессор вынужден был покинуть консерваторию.

Однако, судя по информации, представленной в инспекторской книге за 1887–1888 год, эта история — не более чем миф. В 1888-м году из класса Эверарди выпустились две ученицы: Н. М. Муретова и А. П. Мансветова. Обе спели выпускной экзамен на 4,5 балла и были отобраны для выступления на публичном акте (т. е. выпускном концерте) в Михайловском дворце. Первая получила диплом, вторая — аттестат, но ни одна не была удостоена медали[15]. Возможно, брошенные в адрес Рубинштейна слова могли быть произнесены не на экзамене, а среди учеников. Это, однако, не отрицает наличия некоего противостояния между музыкантами: есть свидетельства других студентов Эверарди о критике Рубинштейна. Так, солистка Большого театра Надежда Васильевна Салина в книге «Жизнь и сцена», вспоминая годы обучения в консерватории, писала: «Будучи в классе у Эверарди, которого Антон Григорьевич не терпел, я ходила к Рубинштейну несколько раз на просмотр. <…> Окончив аккомпанемент, он произнес: “Не засиживайся долго у Эверарди, а то он испортит тебе голос, ты уже и теперь кричишь”»[16].

Что стояло за этой оппозицией и каковы были истинные причины увольнения Эверарди?

---

[14] *Вайнштейн Л. И.* Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство… С. 42.

[15] Книга инспектора консерватории: 1887-1888 год // ЦГАИ СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 169.

[16] *Салина Н. В.* Жизнь и сцена: Воспоминания артистки Большого театра. Л.; М.: Всерос. театр. об-во, 1941. С. 48.

Репертуар студентов Эверарди и его критика

Людмила Григорьевна Барсова считает, что главной причиной недовольства преподаванием Эверарди стала его репертуарная политика, ориентированная на итальянскую и французскую оперу, и недостаточное внимание к произведениям русских композиторов [1, с. 18–21]. Эта мысль частично подтверждается рецензией на экзамен класса Эверарди, появившейся в мае 1879 года в журнале «Всемирная иллюстрация». В ней отмечалось: «Знакомые с Верди, Меркаданте и Мейербером, учащиеся оказались <…> вовсе незнакомы с той школой, где действительно можно воспитаться серьезным певцам»[17]. К «истинным учителям пения» рецензент причислял Баха, Глюка, Генделя и Палестрину: «Нельзя исключить их из общеобразовательной методы, точно также как и отдать одним “излюбленным” французам и итальянцам все педагогическое преимущество для учащихся»[18]. Автор резюмировал: «Сильная сторона деятельности г. Эверарди — Обер, Гуно и все французы… Что не удается г. Эверарди при разучивании — это Глинка и все русские композиторы»[19].

О том, каким был репертуар учеников Эверарди, можно судить по сохранившимся программам выступлений. Согласно инспекторским книгам, начиная с ноября четыре раза в месяц студенты консерватории принимали участие в публичных и «закрытых» концертах.

Первое публичное выступление ученицы Эверарди состоялось 26 января 1871 года: Эмилия Павловская (в девичестве Бергман) исполнила арию Алисы из оперы «Роберт-Дьявол» Джакомо Мейербера[20]. С тех пор его класс неизменно был в центре концертной жизни консерватории, ежегодно принимая участие в шести–восьми музыкальных вечерах.

26 января 1872 года студенты Эверарди были удостоены чести выступать перед выдающимся скрипачом, директором и профессором Высшей школы музыки в Берлине Йозефом Иоахимом[21]. 13 мая 1873 года его ученики исполнили

[17] Летопись искусства, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1879. Т. XXI. № 22 (542). С. 434.
[18] Там же.
[19] Там же.
[20] Книга инспектора консерватории: 1870–1871 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 2. Л. 126..
[21] Книга инспектора консерватории: 1871–1872 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 3. Л. 135.

девять из шестнадцати номеров на публичном акте в Михайловском дворце[22]. «Публичным актом» в афишах того времени именовался концерт выпускников консерватории. Одним из наиболее значимых событий учебного года 1874–1875 стало Музыкальное собрание в память русских композиторов, прошедшее 2 февраля 1875 года в зале консерватории. На этом мероприятии студенты Эверарди исполнили романсы «Ночевала тучка золотая», «Тучки небесные», «Как сладко с тобою мне быть», «Скажи, что так задумчив ты» Александра Сергеевича Даргомыжского, а также «Варяжскую балладу» из оперы «Рогнеда» Александра Николаевича Серова и дуэт из оперы «Кроатка» Оттона Ивановича Дютша (*Иллюстрация 5*)[23].

Осенью 1876 года в консерватории начали проходить симфонические собрания, в 1877-м переименованные в симфонические упражнения. Класс Эверарди активно участвовал в этих мероприятиях. На первом собрании 23 декабря 1876 года его студенты исполнили сольные партии в кантате «Первая Вальпургиева ночь» Феликса Мендельсона (*Иллюстрация 6*)[24], а 24 ноября 1877 года солировали в оратории «Рай и Пери» Роберта Шумана[25].

Другим важным аспектом педагогической деятельности Эверарди в консерватории было руководство оперным классом. Обладая богатым сценическим опытом, профессор активно делился им с учениками, выступая режиссером оперных упражнений. Н. Б. Селиверстова отмечает, что профессор «сумел утвердить “оперные упражнения” как обязательную форму обучения молодых вокалистов» [2, с. 45]. Первое представление состоялось 27 февраля 1873 года. Были исполнены комическая опера в одном действии «Хижина» Адольфа Адана и сцены из II акта «Гугенотов» Мейербера. Участниками первого оперного упражнения были ученики Эверарди и Ниссен-Саломан[26].

---

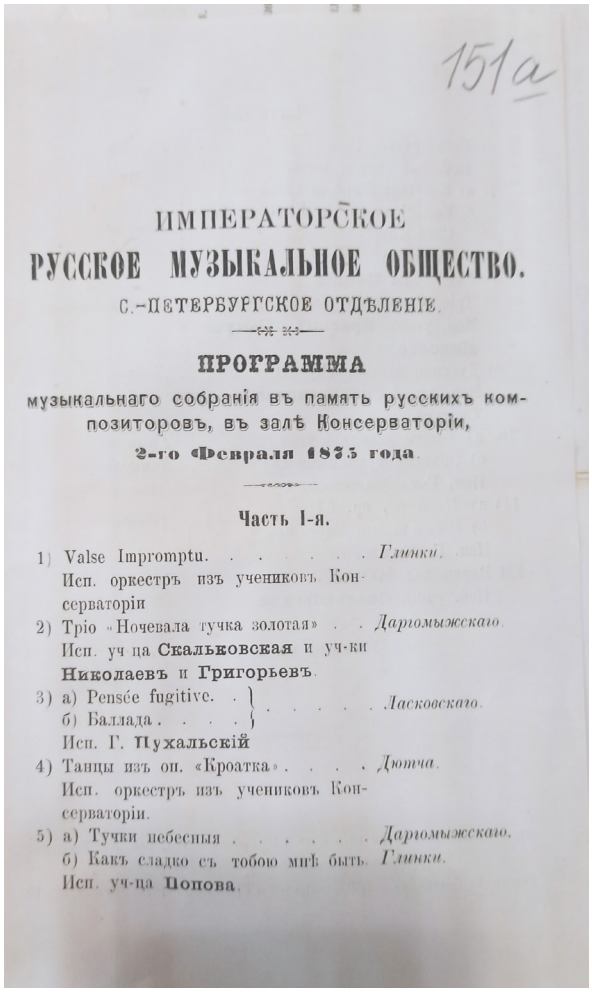
[22] Книга инспектора консерватории: 1872–1873 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 4. Л. 137 об.

[23] Книга инспектора консерватории: 1874–1875 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 6. Л. 151 а, 151 а об.

[24] Книга инспектора консерватории: 1876–1877 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 172 об.

[25] Книга инспектора консерватории: 1877–1878 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 9. Л. 189.

[26] Книга инспектора консерватории: 1872–1873 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 4. Л. 134.



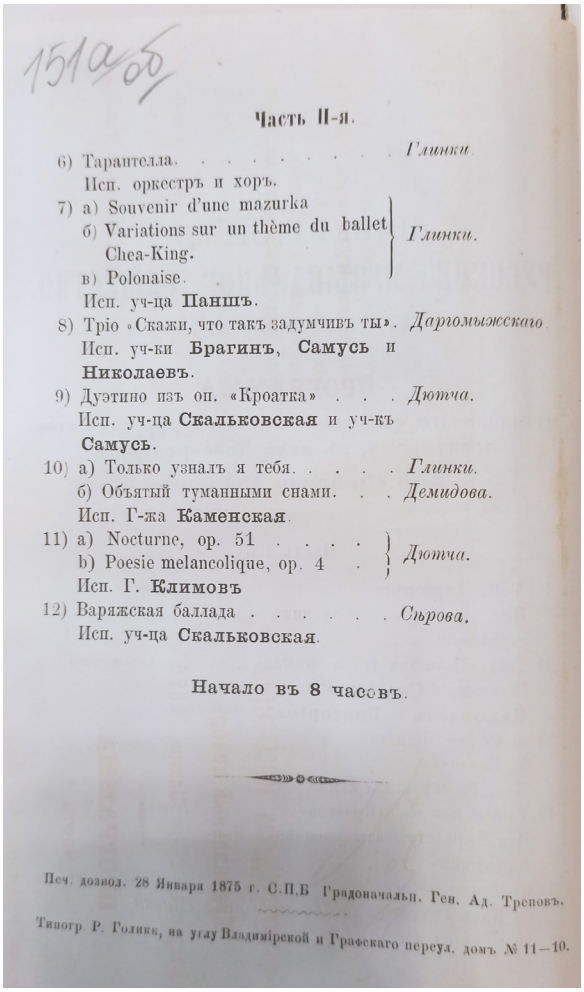
151а

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

ПРОГРАММА
музыкальнаго собранія въ память русскихъ композиторовъ, въ залѣ Консерваторіи,
2-го Февраля 1875 года.

Часть I-я.

1) Valse Impromptu. . . . . *Глинки.*
Исп. оркестръ изъ учениковъ Консерваторіи
2) Тріо «Ночевала тучка золотая» . . *Даргомыжскаго.*
Исп. уч-ца **Скальковская** и уч-ки **Николаевъ** и **Григорьевъ**.
3) а) Pensée fugitive. } . . . . . *Ласковскаго.*
б) Баллада. . . . . }
Исп. Г. **Пухальскій**
4) Танцы изъ оп. «Кроатка» . . . . *Дютча.*
Исп. оркестръ изъ учениковъ Консерваторіи.
5) а) Тучки небесныя . . . . . *Даргомыжскаго.*
б) Какъ сладко съ тобою мнѣ быть *Глинки.*
Исп. уч-ца **Попова**.



151а об.

Часть II-я.

6) Тарантелла. . . . . *Глинки.*
Исп. оркестръ и хоръ.
7) а) Souvenir d'une mazurka
б) Variations sur un thème du ballet Chea-King. } *Глинки.*
в) Polonaise.
Исп. уч-ца **Паншъ**.
8) Тріо «Скажи, что такъ задумчивъ ты». *Даргомыжскаго.*
Исп. уч-ки **Брагинъ**, **Самусь** и **Николаевъ**.
9) Дуэтино изъ оп. «Кроатка» . . . *Дютча.*
Исп. уч-ца **Скальковская** и уч-къ **Самусь**.
10) а) Только узналъ я тебя. . . . . *Глинки.*
б) Объятый туманными снами. . . *Демидова.*
Исп. Г-жа **Каменская**.
11) а) Nocturne, op. 51 . . . . } *Дютча.*
b) Poesie melancolique, op. 4 . }
Исп. Г. **Климовъ**
12) Варяжская баллада . . . . . *Сырова.*
Исп. уч-ца **Скальковская**.

Начало въ 8 часовъ.

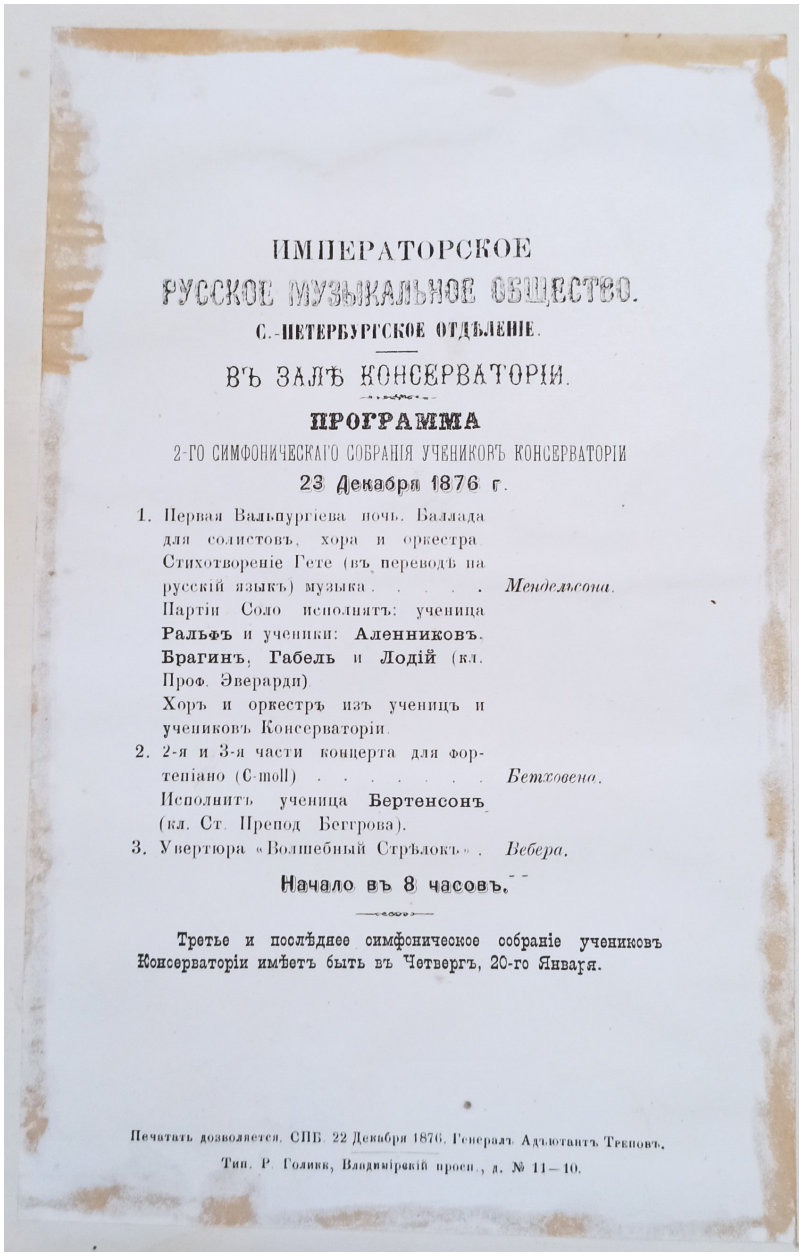
Печ. дозвол. 28 Января 1875 г. С.П.Б Градоначальн. Ген. Ад. Треповъ.

Типогр. Р. Голике, на углу Владимірской и Графскаго переул. домъ № 11—10.

Иллюстрация 5. Афиша музыкального собрания в память русских композиторов 2 февраля 1875 года. Источник: Книга инспектора консерватории: 1884–1885 год. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 6. Л. 151 а, 151 а об.

Уже через месяц, 2 марта 1873 года, состоялось второе оперное упражнение, на котором были представлены сцены из «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини и «Руслана и Людмилы» Михаила Ивановича Глинки[27]. На третьем представлении, 3 марта 1873 года, вновь показали «Севильского цирюльника» и «Гугенотов»[28]. В 1874 году в оперном классе были поставлены

[27] Там же. Л. 135.
[28] Там же.



ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

ВЪ ЗАЛѢ КОНСЕРВАТОРІИ.

ПРОГРАММА

2-ГО СИМФОНИЧЕСКАГО СОБРАНІЯ УЧЕНИКОВЪ КОНСЕРВАТОРІИ

23 Декабря 1876 г.

1. Первая Вальпургіева ночь. Баллада для солистовъ, хора и оркестра. Стихотвореніе Гете (въ переводѣ на русскій языкъ) музыка . . . . . *Мендельсона.*
   Партіи Соло исполнятъ: ученица **Ральфъ** и ученики: **Аленниковъ. Брагинъ, Габель** и **Лодій** (кл. Проф. Эверарди)
   Хоръ и оркестръ изъ ученицъ и учениковъ Консерваторіи.
2. 2-я и 3-я части концерта для фортепіано (C-moll) . . . . . *Бетховена.*
   Исполнитъ ученица **Бертенсонъ** (кл. Ст. Препод. Беггрова).
3. Увертюра «Волшебный Стрѣлокъ» . *Вебера.*

Начало въ 8 часовъ.

Третье и послѣднее симфоническое собраніе учениковъ Консерваторіи имѣетъ быть въ Четвергъ, 20-го Января.

Печатать дозволяется. СПБ. 22 Декабря 1876. Генералъ Адъютантъ Треповъ.

Тип. Р. Голике, Владимірскій просп., д. № 11—10.

Иллюстрация 6. Афиша симфонического собрания 23 декабря 1876 года. Источник: Книга инспектора консерватории: 1876-1877 год. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 172 об.

отрывки из «Свадьбы Фигаро» Вольфганга Амадея Моцарта[29] и «Жизни за царя» Глинки[30], причем в сценах из последней блистали студенты Эверарди и Корси (*Иллюстрация 7*).

В 1875 и 1876 годах оперные фрагменты показывались студентами в Александринском театре. Были поставлены сцены из «Роберта-Дьявола» Мейербера, «Фауста» Шарля Гуно, «Трубадура» Джузеппе Верди[31], «Русалки» Даргомыжского, «Дон Жуана» Моцарта[32], «Фаворитки» Гаэтано Доницетти. «Дон Паскуале» Доницетти исполнялся целиком[33]. Большая часть партий была поручена студентам Эверарди, хотя были и исключения: например, Азучену в «Трубадуре» спела ученица Цванцигер — Ухтомская.

В студенческих спектаклях участвовали оркестр и хор. Подготовка начиналась заранее, за несколько месяцев. Но в этой, безусловно, важной для молодых певцов практике был и негативный аспект: из-за репетиций «систематически нарушалась классная работа, ученики, не участвовавшие в спектаклях, вообще отстранялись от занятий» [1, с. 17]. Писатель-публицист Константин Аполлонович Скальковский в книге «В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения» отмечает, что класс Эверарди всегда был переполнен: «Профессор поневоле занимается с каким-либо одним учеником или ученицею более талантливыми, остальные обязаны слушать и замечать»[34], довольствуясь «15-минутным уроком раз месяц»[35]. Такой подход, по его мнению, не мог принести пользы тем, кто изучает серьезное пение. В отношении оперного класса он был настроен еще более скептично:

---

[29] Книга инспектора консерватории: 1873–1874 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 5. Л. 150.

[30] Там же. Л. 149 об.

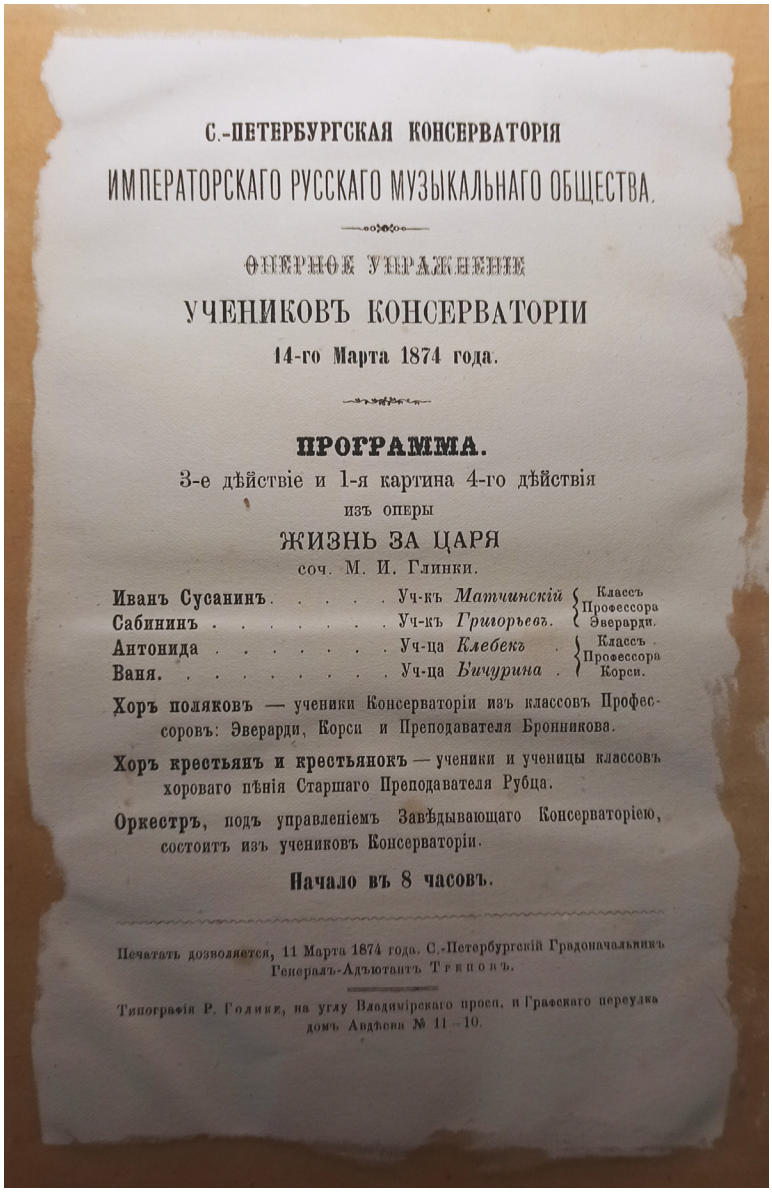
[31] Книга инспектора консерватории: 1874–1875 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 6. Л. 153 об.

[32] Там же. Л. 154.

[33] Книга инспектора консерватории: 1875-1876 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 7. Л. 158 об.

[34] *Скальковский К. А.* В театральном мире: наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1899. С. XX–XXI.

[35] Там же. С. 29.



С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ

ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА.

ОПЕРНОЕ УПРАЖНЕНІЕ

УЧЕНИКОВЪ КОНСЕРВАТОРІИ

14-го Марта 1874 года.

ПРОГРАММА.

3-е дѣйствіе и 1-я картина 4-го дѣйствія

изъ оперы

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ

соч. М. И. Глинки.

Иванъ Сусанинъ . . . . . Уч-къ *Матчинскій* { Классъ Профессора Эверарди.
Сабининъ . . . . . Уч-къ *Григорьевъ*. { Эверарди.
Антонида . . . . . Уч-ца *Клебекъ* . { Классъ Профессора Корси.
Ваня. . . . . . Уч-ца *Бичурина* . { Корси.

Хоръ поляковъ — ученики Консерваторіи изъ классовъ Профессоровъ: Эверарди, Корси и Преподавателя Бронникова.

Хоръ крестьянъ и крестьянокъ — ученики и ученицы классовъ хороваго пѣнія Старшаго Преподавателя Рубца.

Оркестръ, подъ управленіемъ Завѣдывающаго Консерваторіею, состоитъ изъ учениковъ Консерваторіи.

Начало въ 8 часовъ.

Печатать дозволяется, 11 Марта 1874 года. С.-Петербургскій Градоначальникъ Генералъ-Адъютантъ Треповъ.

Типографія Р. Голике, на углу Владимірскаго просп. и Графскаго переулка домъ Авдѣева № 11—10.

Иллюстрация 7. Афиша оперного
упражнения 14 марта 1874:
3-е действие и 1-я картина 4-го действия из «Жизнь за царя» М.И. Глинки.
Источник: Книга инспектора консерватории: 1873-1874 год. ЦГИА СПб. Ф. 361.
Оп. 12. Д. 5. Л. 149 об.

> Для продуцирования талантов существуют оперные упражнения в посту, для чего восемь или десять наиболее смазливых учениц и учеников выучиваются как канарейки, нескольким отрывкам из опер <…> Окончившие таким образом курс умеют петь порядочно только ту оперу, которую они разучили со своим профессором; на следующей уже опере начинается для публики и самого профессора разочарование[36].

Тем не менее пресса этих лет была полна хвалебных отзывов о «прекрасной методе школы г. Эверарди». Так, в рецензии из журнала «Всемирная иллюстрация» в 1874 году сказано: «Лучшими учениками все-таки являются те, которые занимаются у Эверарди, бесспорно отличного профессора для окончательного усовершенствования и сценической подготовки»[37]. В том же журнале в 1875 году был охарактеризован новый консерваторский выпуск оперных певцов: «Выпуск этого года можно причислить к числу блестящих. По отделению пения окончили курс <…>: два сопрано — г-жи Скальковская и Страубе, бас — г. Матчинский и тенор — г. Григорьев, ученики класса профессора Эверарди»[38].

12 марта 1877 года студенты класса Эверарди впервые выступили с оперными упражнениями на сцене Большого (Каменного) театра. Они исполнили отрывки из опер «Вильгельм Телль» Россини и «Риголетто» Верди (*Иллюстрация 8*)[39].

Постановка фрагментов «Вильгельма Телля» примечательна с точки зрения языка исполнения. Прежде всего обращает внимание тот факт, что в афишах консерватории сочинение Россини значится под оригинальным названием, язык исполнения не указан. При этом на императорской сцене с момента премьеры (21 апреля 1838 года, Большой театр в Санкт-Петербурге) и почти до конца XIX столетия из-за цензурных ограничений опера шла под заголовком «Карл Смелый» (*Carlo Il Temerario*) и исполнялась не на французском, а на русском языке [3, с. 78], с 1846 — на итальянском [там же, с. 108]. Марина Григорьевна Раку подчеркивает: «Имя, данное при рождении партитуре Россини, было возвращено ей в России лишь в 1893 году» [там же, с. 126],

[36] Там же. С. 29-30.

[37] *Д. М.* Музыкальное обозрение. Экзамен и акт С.-Петербургской консерватории. // Всемирная иллюстрация. 1874. Т. 11, № 24 (284). С. 390.

[38] Летопись искусства театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1875. Т. XIII. №21 (№ 333). С. 398.

[39] Книга инспектора консерватории: 1876–1877 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 179 об.

то есть спустя шестнадцать лет после представления, осуществленного Эверарди со своими студентами. Однако несмотря на оригинальное название, мы предполагаем, что Эверарди в своих экзерсисах также опирался на версию оперы с итальянским либретто, с которой был знаком по службе на Императорской сцене.

18 марта 1877 года в Александринском театре ученики Эверарди исполнили фрагменты из оперы «Севильский цирюльник» Россини и сцену из «Русалки» Даргомыжского[40]. 1 апреля 1878 года в Большом театре его класс показал «Графа Ори» Россини, а студенты Ирецкой, Цванцигер, Рубца и Мельникова — отрывки из «Рогнеды» Серова[41]. 7 апреля 1878 года в Большом театре были представлены сцены из «Африканки» и «Гугенотов» Мейербера[42]. Это выступление стало переломным: после него на Эверарди обрушилась резкая критика. Не скрывая иронии, корреспондент журнала «Всемирная иллюстрация» писал:

> Можно удивляться выбору г. Эверарди и смелости приступать к постановке капитальнейших опер с учениками, далеко не готовыми <…> Спектакль произвел грустное впечатление ненужной подтасовки, ненужного показывания товара лицом в ущерб здравому смыслу и методическому усовершенствованию учеников[43].

Тем не менее в 1879 году показы оперных упражнений на сцене Большого театра продолжились. 9 марта были исполнены сцены из «Жизни за царя» Глинки и «Дон Жуана» Моцарта[44], 23 марта — из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Аиды» Верди, «Роберта-Дьявола» Мейербера и «Миньон» Амбруаза Тома[45]. 7 апреля студенты Гирс представили отрывки

---

[40] Книга инспектора консерватории: 1876–1877 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 180.

[41] Книга инспектора консерватории: 1877–1878 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 9. Л. 197.

[42] Там же. Л. 197 об.

[43] Летопись искусства, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1878. Т. XIX (19). № 16 (484). С. 270-271.

[44] Книга инспектора консерватории: 1878–1879 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 10. Л. 184.

[45] Там же. Л. 184 об.

из «Вольного стрелка» Вебера и «Пророка»[46] Мейербера, а ученики Эверарди — из «Жидовки» Фроманталя Галеви[47], после чего деятельность оперного класса консерватории была приостановлена до 1885 года[48].

Вынужденная пауза в работе и критика, с которой столкнулся Эверарди, очевидно, оказали на него сильное влияние. В ноябре 1882 года он направил письмо Юлию Иогансену с просьбой об отставке[49]. Решение это, видимо, не было импульсивным, поскольку еще в сентябре 1881 года в личной переписке между ученицей Эверарди Варварой Михайловной Зарудной и ее будущим супругом композитором Михаилом Михайловичем Ипполитовым-Ивановым обсуждалась возможность ухода профессора из консерватории[50]. Кроме того, в мае 1883 года в журнале «Всемирная иллюстрация» появилась заметка о том, что Эверарди может покинуть консерваторию, а его место займет Ипполит Петрович Прянишников (ученик Корси и в будущем основатель оперного товарищества)[51].

---

[46] Ситуация с «Пророком» схожа с описанной выше постановкой фрагментов «Вильгельма Телля». На афише консерватории указано: «Сцена из 5-го действия оперы “Пророк”», в то время как на императорской сцене опера с 1869 года исполнялась под названием «Иоанн Лейденский» русской труппой и *Giovanni di Lieda* – итальянской [4, с. 170]. На каком языке пели студенты Гирс, неизвестно.

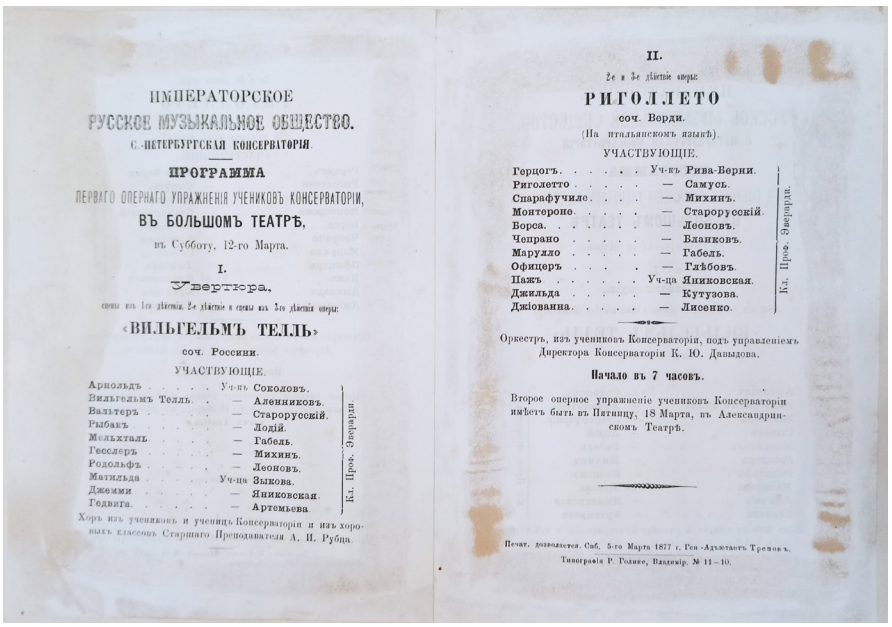
[47] Книга инспектора консерватории: 1878–1879 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 10. Л. 204.

[48] Селиверстова рассказывает о первом случае перерыва в работе оперного класса до прихода в консерваторию Эверарди. Это было связано с отсутствием финансирования: «Спустя короткое время оперный класс закрылся, так как попечители консерватории не видели смысла в увеличении субсидий на эту дорогостоящую затею» [2, с. 45]. Возможно, вторая пауза была обусловлена той же причиной.

[49] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 21. (Письмо К. Эверарди Юлию Иогансену, 29 ноября 1882 г.). Шифр дела 361-9-194. В письме Эверарди называет Иогансена директором, однако в тот момент тот занимал пост инспектора консерватории, став директором только в 1891 году. С чем связано подобное обращение Эверарди — неизвестно.

[50] Письмо В. М. Зарудной М. М. Ипполитову-Иванову от 9 сентября 1881 года, деревня Дормаха // Переписка М. М. Ипполитова-Иванова и В. М. Зарудной, 1881 год. М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1999. С. 74.

[51] Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1883. Т. XXIX, № 19 (747). С. 371.



ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ.

ПРОГРАММА
ПЕРВАГО ОПЕРНАГО УПРАЖНЕНІЯ УЧЕНИКОВЪ КОНСЕРВАТОРІИ,
ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,
въ Субботу, 12-го Марта.

I.
Увертюра.
сцены изъ 1-го дѣйствія, 2-е дѣйствіе и сцены изъ 3-го дѣйствія оперы:
«ВИЛЬГЕЛЬМЪ ТЕЛЛЬ»
соч. Россини.

УЧАСТВУЮЩІЕ.

Арнольдъ . . . . . Уч-къ Соколовъ.
Вильгельмъ Телль . . — Аленниковъ.
Вальтеръ . . . . . — Старорусскій.
Рыбакъ . . . . . — Лодій.
Мельхталь . . . . . — Габель.
Гесслеръ . . . . . — Михинъ.
Родольфъ . . . . . — Леоновъ.
Матильда . . . . . Уч-ца Зыкова.
Джемми . . . . . — Яниковская.
Гедвига . . . . . — Артемьева.

Кл. Проф. Эверарди.

Хоръ изъ учениковъ и учениць Консерваторіи и изъ хорошихъ классовъ Старшаго Преподавателя А. И. Рубца.

II.
2-е и 3-е дѣйствія оперы:
РИГОЛЕТО
соч. Верди.
(На итальянскомъ языкѣ).

УЧАСТВУЮЩІЕ.

Герцогъ. . . . . Уч-къ Рива-Верни.
Риголетто . . . . — Самусь.
Спарафучиле . . . — Михинъ.
Монтероне . . . . — Старорусскій.
Борса. . . . . — Леоновъ.
Чепрано . . . . . — Базиковъ.
Маруллo . . . . . — Габель.
Офицеръ . . . . . — Гаѣбовъ.
Пажъ . . . . . Уч-ца Яниковская.
Джильда . . . . . — Кутузова.
Джіованна. . . . . — Лисенко.

Кл. Проф. Эверарди.

Оркестръ, изъ учениковъ Консерваторіи, подъ управленіемъ Директора Консерваторіи К. Ю. Давыдова.

Начало въ 7 часовъ.

Второе оперное упражненіе учениковъ Консерваторіи имѣетъ быть въ Пятницу, 18 Марта, въ Александрійскомъ Театрѣ.

Печат. дозволяется. Спб. 5-го Марта 1877 г. Ген.-Адъютантъ Трепов.
Типографія Р. Голике, Владимір. № 11—10.

Иллюстрация 8. Афиша оперного упражнения в Большом театре 12 марта 1877. Сцены из I, II и III действий оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини, II и III действие из «Риголетто» Дж. Верди. Источник: Книга инспектора консерватории: 1876–1877 год. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 179 об.

Но так или иначе, кризис был преодолен, и вплоть до 1888 года Эверарди продолжал преподавать в консерватории. Более того, учебный 1882–1883 год оказался знаменательным для него и в творческом плане: он подготовил своих студентов к участию в одном из первых в Петербурге сценическом воплощении «Евгения Онегина» П. И. Чайковского[52], которое состоялось, по всей видимости, по инициативе дирижера Карла Карловича Зике [6, с. 204]

[52] До спектакля, в котором приняли участие ученики Эверарди, были и другие петербургские исполнения «Евгения Онегина». Григорий Анатольевич Моисеев выяснил подробности концертного вечера, состоявшегося 20 октября 1878 года в доме балерины Анны Васильевны Кузнецовой на Английской набережной. Вечер был устроен великим князем Константином Николаевичем по случаю приезда в Петербург Николая Григорьевича Рубинштейна, который и исполнил за роялем большую часть оперы Чайковского еще до показов в Москве [5, с. 159–161]. См. об этом также [6, с. 16–21]. В книге Анны Сергеевны Виноградовой, посвященной премьерному пятилетию «Евгения Онегина», освещаются немногочисленные факты вокруг постановки оперы 4 марта 1789 года «силами певцов-любителей из высшей знати и солистов императорских театров, вхожими в великосветский салон баронессы Ю. Ф. Абазы» [там же, с. 56–57].

22 апреля 1883 года[53] на сцене музыкального драматического кружка любителей в зале Кононова. Ученики Эверарди исполняли все основные партии: Владимир Николаевич Аленников (Онегин), Евгения Юльевна Цезарь (Татьяна), Яков Мошкович (Ленский), Мария Дьяконова (Ольга), Паулина Каплан (няня); роль Лариной была поручена ученице Цванцигер Надежде Самойловой, двое любителей — Иллер (Валериан Иванович Миллер [6, с. 205]) и Александр Александрович Калиновский — спели Гремина и Трике соответственно. Режиссером постановки выступил писатель Николай Антипович Потехин. Хор и оркестр состояли из любителей — членов кружка. После первого представления опера была повторена 25, 27 и 29 апреля. Важно отметить, что постановка «Евгения Онегина» на петербургской императорской сцене была впервые осуществлена только полгода спустя, 19 октября 1884 года[54].

15 марта 1885 года на сцене Большого театра возобновились постановки оперных фрагментов. Студенты Эверарди представили отрывки из «Русалки» и «Аиды»[55]. 2 и 3 апреля 1886 года в Михайловском дворце были показаны сцены из «Руслана и Людмилы», «Вольного стрелка», «Аиды» и «Фауста». Уже 12 апреля в журнале «Всемирная иллюстрация» вышла критическая статья, в которой вновь осуждалось «решение избрать для упражнений сочинения совершенно непосильные ученикам»[56].

---

[53] Виноградова выяснила, что первоначально оперу должны были исполнить на немецком языке. Постановка планировалась в марте и попадала на дни Великого поста, во время которого русские оперные спектакли были запрещены, зато иноязычные не возбранялись [6, с. 208]. Однако, как писала Петербургская газета 13 марта 1883 года, «на первой же репетиции оказалось, что русскую оперу в переводе на немецкий язык исполнить в русском городе невозможно <…> Попытка оказалась неудобно выполнимой, и представление “Евгения Онегина” на русском языке отложено до Святой недели». Цит. по: [6, с. 217]. Нам представляется, однако, что эта «неудобно выполнимая» затея показательна самой готовностью исполнителей — по большей части учеников Эверарди — петь на немецком языке, очевидно, использовавшемся в его учебной практике наряду с итальянским, русским и, возможно, французским.

[54] Опера // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893. 1894. С. 186–188; *Карнеев М. В.* К 25-летию оперы «Евгений Онегин» (историческая справка) // Обозрение театров. 1909. № 877. С. 7.

[55] Книга инспектора консерватории: 1884–1885 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 16. Л. 189.

[56] Летопись искусства, музыки и театра // Всемирная иллюстрация. 1886. Т. XXXV. № 16 (900). С. 327.

В 1887 году оперные упражнения получили новый формат: из эффектных постановок на ведущих сценах Петербурга они превратились в скромные показы в зале консерватории, в которых принимали участие все вокальные классы. Управление оркестром поручили студенту-дирижеру. 24 марта 1887 года в таком обновленном формате были поставлены отрывки из «Свадьбы Фигаро» и «Жизни за царя», причем последние исполнили ученики Эверарди[57]. 16 февраля 1888 года его класс принял участие в представлении II действия из «Летучего голландца» Рихарда Вагнера[58], а 2 апреля — отрывков из «Рогнеды» и «Руслана и Людмилы»[59]. В том же году Эверарди подал прошение об увольнении и завершил карьеру в Санкт-Петербургской консерватории[60].

В архивных документах сохранилось письмо, которое 23 мая 1888 года певец направил Антону Рубинштейну, занимавшему тогда пост директора консерватории: «Дорогой господин Рубинштейн, я очень сожалею, что не могу остаться в консерватории на новых условиях. Полагаю, что мое отсутствие не вызовет большого сожаления, я надеюсь, что оно не нарушит наших отношений. (неразборчиво) выражение моих лучших чувств. К. Эверарди. Талошница. 23 мая 1888»[61].

Заключение

Недовольство музыкальной общественности, а также, очевидно, руководства консерватории репертуарной политикой Эверарди, несомненно, стало ключевой причиной его ухода. Но обвинения профессора в приверженности исключительно итальянскому и французскому оперному репертуару

---

[57] Книга инспектора консерватории: 1886–1887 // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 18. Л. 170.

[58] Книга инспектора консерватории: 1887–1888 // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 145.

[59] Книга инспектора консерватории: 1887–1888 // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 149 об.

[60] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГАИ СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д.194. Л. 36. (Формулярный список). Шифр дела 361-9-194.

[61] О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГАИ СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д.194. Л. 34. (Письмо К. Эверарди А. Г. Рубинштейну, 23 мая 1888 г.). Шифр дела 361-9-194. (За перевод документа с французского языка благодарю Е. А. Дербеневу. — *А. Т.*)

нельзя считать полностью обоснованными. За 18 лет службы в консерватории студенты Эверарди приняли участиеболее чем в 100 концертах и исполнили свыше 200 произведений различных стилей и жанров, 18% из которых принадлежали русским композиторам, 35% — итальянским, 31% — французским, 14% — немецким. Под руководством профессора были разучены отрывки из 24 опер, пять из которых ставились полностью: «Хижина» Адана (1873), «Дон Паскуале» Доницетти (1876), «Севильский цирюльник» (1877) и «Граф Ори» Россини (1878), «Евгений Онегин» Чайковского (1883). Ученики Эверарди приняли участие более чем в 20 оперных упражнениях, в рамках которых неоднократно демонстрировались отрывки из сочинений русских композиторов: «Жизни за царя», «Руслана и Людмилы», «Русалки», «Рогнеды».

Относительно невнимания Эверарди к кантатно-ораториальному жанру сам маэстро, как нам кажется, мог бы авторитетно возразить, что он готовит оперных певцов. Действительно, номера из опер составляли 80% репертуара его учеников, 14% занимали концертно-камерные произведения, 6% — сочинения кантатно-ораториального жанра. Последние были представлены сочинениями И. С. Баха, Дж. Б. Перголези, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Дж. Верди, Ф. Мендельсона.

Сравнительно небольшое количество произведений русских авторов в репертуаре класса Эверарди могло иметь разные объяснения. Одно из них — музыкальные пристрастия певца. Прежде всего, имея за плечами богатый сценический опыт, он пел в основном в зарубежных операх, блистая как в главных, так и второстепенных партиях. Среди них — моцартовские Дон Жуан, Лепорелло, Мазетто, Папагено, россиниевские Фигаро, Дон Базилио, Фернандо, Подеста, Мустафа, беллиниевские Граф Родольфо и Ричард, вердиевские Жорж Жермон, Спарафучиле, Фернандо, Вальтер, Самуэль, оберовский Беппо и многие другие. Коронными партиями в его репертуаре были Фигаро в «Севильском цирюльнике» и Мефистофель в «Фаусте». Эверарди даже утверждал, что Фигаро в его исполнении заслужил благожелательный отзыв от самого

Верди, а партия Мефистофеля создавалась Гуно специально для него[62].

Как тонкий музыкант и ценитель оперного искусства, Эверарди многое любил в русской музыке. Селиверстова отмечает, что он отдавал особое предпочтение сочинениям Глинки, Даргомыжского и Серова» [2, с. 47], однако «далеко не все… принимал в творчестве П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова», особенно же не нравилось ему «творчество Цезаря Кюи и самого Антона Рубинштейна. Соответственно, в программах его учеников не было произведений этих композиторов, и это не могло не сказаться на их отношениях» [там же].

Заметим также, что Эверарди принимался за те оперные произведения, которые уже имели давнюю сценическую историю и, вероятно, мог опасаться давать ученикам новинки, появившиеся в 70-е и 80-е годы. Единственное новое сочинение русского композитора, которое он дерзнул разучить со студентами, был «Евгений Онегин». Как нам кажется, это исключение может иметь следующее объяснение. В прессе 1878 года, как московской, так и столичной, активно обсуждалась и сама опера Чайковского, и ее репетиции, и первые показы студентами Московской консерватории[63]. Вполне вероятно, что Эверарди мог следить за этими событиями и, вслед за московскими постановщиками, счел материал оперы Чайковского подходящим для своих учеников.

---

[62] См. *Вайнштейн Л. И.* Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. … С. 40; Итальянская опера в Санкт-Петербурге. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2013. С. 58. Документальных подтверждений заявлениям Эверарди найти не удалось. Однако даже самые взыскательные критики по-настоящему ценили эти партии в его исполнении. Например, когда в сезоне 1868–1869 Эверарди не выступал в Санкт-Петербурге, А. Н. Серов сокрушался: «В партии Фигаро <…> пришлось оплакивать отсутствие в этой роли (и во многих других) Эверарди». *Серов А. Н.* Итальянская труппа. Вопросы по этому поводу. Параллелизм оперы итальянской и русской. Красоты нынешнего сезона: Barbieri, Д. Жуан, Гугеноты // Критические статьи. СПб.: Типография главного управления уделов, 1895. Т. 4 (1864-1870). С. 1849. В 1900 году Ц. А. Кюи писал: «Эверарди — лучший из виденных мною Фигаро и Мефистофелей». *Кюи Ц. А.* Из моих оперных воспоминаний // Избранные статьи. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 516.

[63] В цитируемом нами ранее исследовании Виноградовой детально изучена довольно запутанная, имеющая немало фактологических лакун история подготовки оперы силами учащихся Московской консерватории. Согласно версии автора, в декабре 1878 года состоялся «закрытый прогон» первых четырех картин, по всей видимости, специально для Г. А. Ларош, которому необходимо было написать статью об этом событии для столичной газеты «Голос» [6, с. 59]. Премьерные же исполнения целой оперы состоялись 16 (генеральная репетиция, на которой присутствовал Чайковский) и 17 марта 1879 года (публичный показ) [6, с. 62].

Список литературы

1. *Барсова Л. Г.* Из истории петербургской вокальной школы: Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017.

2. *Селиверстова Н. Б.* Камилло Эверарди (1825–1899) — первый постановщик учебных «оперных упражнений» в Петербургской консерватории (К проблеме формирования вокально-сценического класса в Санкт-Петербургской консерватории) // Университетский научный журнал. 2023. № 73. С. 41–48. https://doi.org/10.25807/22225064_2023_73_41

3. *Раку М. Г.* «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини // Европейские оперные бестселлеры в России: коллективная монография / отв. ред. С. К. Лащенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 70–137.

4. *Новоселова Е. Ю.* «Пророк» («Осада Гента», «Иоанн Лейденский») Джакомо Мейербера // Европейские оперные бестселлеры в России: коллективная монография / отв. ред. С. К. Лащенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. С. 138-209.

5. *Моисеев Г. А.* П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. 2013. Т. 4, Вып. 3. С. 136–167. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.07

6. *Виноградова А. С.* «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: премьерное пятилетие (1879–1884) в зеркале прессы. М.: Государственный институт искусствознания, 2024.

References

1. Barsova, L. G. (2017). *Iz istorii peterburgskoj vokal'noj shkoly: Everardi, Gabel', Tomars, Iretskaya [From the History of the St. Petersburg Vocal School: Everardi, Gabel, Tomars, Iretskaya]*. Lan'; Planeta muzyki. (In Russ.).

2. Seliverstova, N. B. (2023). Camillo Everardi (1825–1899) – the First Director of Educational Opera Exercises at the Saint Petersburg Conservatory (the formation of the vocal and stage class at the Saint Petersburg Conservatory). *Humanities and Science University Journal,* (73), 41–48. (In Russ.). https://doi.org/10.25807/22225064_2023_73_41

3. Raku, M. G. (2023). “Vil’gel’m Tell’” Dzhoakkino Rossini [*Guglielmo Tell* by Gioachino Rossini]. In S. K. Lashchenko (Ed.), *Evropeiskie opernye bestsellery v Rossii* [*European Opera Bestsellers in Russia*] (pp. 70–137). Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. (In Russ.).

4. Novoselova, E. Yu. (2023). “Prorok” (“Osada Genta”, “Ioann Leidenskii”) Dzhakomo Mejerbera [*Le Prophète (The Siege of Ghent, John of Leyden)* by Giacomo Meyerbeer]. In S. K. Lashchenko (Ed.), *Evropeiskie opernye bestsellery v Rossii* [*European Opera Bestsellers in Russia*] (pp. 138–209). Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. (In Russ.).

5. Moiseev, G. A. (2013). P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. The Story of Their Relationship. *Journal of Moscow Conservatory, 4*(3), 136–167. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.07

6. Vinogradova, A. S. (2024). *“Evgenij Onegin” P. I. Chajkovskogo: prem’ernoe pyatiletie (1879–1884) v zerkale pressy* [*Eugene Onegin by P. I. Tchaikovsky: The Five-Year Premiere (1879–1884) as Seen by the Press*]. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Туринцева А. Б. — преподаватель кафедры музыкального театра.

Information about the author:

Alexandra B. Turintseva — Lecturer of the Musical Theatre Department.

Статья поступила в редакцию 13.01.2025; одобрена после рецензирования 07.03.2025; принята к публикации 14.03.2025.

The article was submitted 13.01.2025; approved after reviewing 07.03.2025; accepted for publication 14.03.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Музыкальный театр: источниковедение

Научная статья
УДК 78.074
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-130-153
EDN XZMWKZ

CC BY NC

Опера и революция: Большой театр в конце 1917 года

Пётр Николаевич Гордеев
Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉petergordeev@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0003-2842-4297



Аннотация. В статье, основанной преимущественно на архивных материалах из Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива экономики, Российского государственного исторического архива, Центрального государственного архива Санкт-Петербурга и Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, впервые подробно исследуется переломный период в истории Большого театра. За два месяца, прошедшие между концом октября и последними днями декабря 1917 года, Большой театр пережил сильные потрясения. Разгром в ходе «октябрьских» боев в Москве стал

© Гордеев П. Н., 2025

шоком для труппы. Последовавшее за ним прекращение государственного финансирования — ответ захвативших банки большевиков на непризнание со стороны интеллигенции легитимности их власти — создавало атмосферу полной неопределенности, неуверенности в будущем. Руководившие театром артисты Леонид Собинов и Феофан Павловский пытались и в этих условиях продолжать художественную работу. Они одновременно поддерживали контакт с главным уполномоченным по государственным театрам Федором Батюшковым, искали поддержки в самой труппе и начали использовать сборы со спектаклей в качестве денежного источника, необходимого для функционирования театра. В труппе назревал раскол: честолюбивый дирижер Эмиль Купер, фактически руководивший оркестром, неформально возглавил «оппозицию» Собинову внутри театра. Накопившиеся к новогоднему рубежу 1917–1918 годов противоречия не позволяли продолжать деятельность Большого театра без серьезных перемен, включавших признание большевистской власти и перестройку системы управления в самом театре.

Ключевые слова: Большой театр, Революция 1917 года, Октябрьская революция, рубеж 1917–1918 годов, труппа Большого театра, Наркомпрос, Леонид Витальевич Собинов, Эмиль Альбертович Купер, Елена Константиновна Малиновская, Феофан Венедиктович Павловский

Для цитирования: *Гордеев П. Н.* Опера и революция: Большой театр в конце 1917 года // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 130–153. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-130-153

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(1)

Musical Theatre: Source Study

Original article

Opera and Revolution: The Bolshoi Theatre at the End of 1917

Petr N. Gordeev
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉petergordeev@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0003-2842-4297

Abstract. Primarily based on archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian State Archive of Economics, the Russian State Historical Archive, the Central State Archive of St. Petersburg and the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, the article provides the first detailed examination of a period representing a turning point in the history of the Bolshoi Theatre. During the two months between the end of October and the last days of December 1917, the Bolshoi Theatre experienced severe upheavals. The defeat of the Provisional Government during the October battles in Moscow was

a shock for the troupe. The Bolsheviks' cancellation of state financing in response to the failure on the part of the intelligentsia to recognise the legitimacy of their power created an atmosphere of complete uncertainty and lack of confidence in the future. However, even under these conditions, directors Leonid Sobinov and Feofan Pavlovsky strove to maintain the theatre's artistic output. As well as maintaining contact with the chief commissioner for state theatres, Fyodor Batyushkov, they sought support from the troupe itself, and began to use the proceeds from performances as a means of ensuring the continued functioning of the theatre. However, a split was brewing in the troupe: the ambitious conductor Emil Cooper, who effectively ran the orchestra, informally led the "opposition" to Sobinov within the theatre. The contradictions that had accumulated by the turn of 1917–1918 prevented the Bolshoi Theatre from continuing its activities without significant changes, including a recognition of Bolshevik power and consequent restructuring of the management system within the theatre itself.

Keywords: Bolshoi Theatre, Revolution of 1917, October Revolution, People's Commissariat of Education, Leonid Sobinov, Emil Cooper, Elena Malinovskaya

For citation: Gordeev, P. N. (2025). Opera and Revolution: The Bolshoi Theatre at the End of 1917. *Contemporary Musicology, 9*(1), 130–153. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-130-153

Введение

История Большого театра — прежде всего история русского оперного и балетного искусства, ярко проявляющего себя на прославленной сцене. Она неизменно остается в зоне исследовательского интереса: выходят новые труды, посвященные главным музыкально-театральным жанрам [1; 2], изучается жизнь и творчество ведущих артистов начала XX столетия, а также руководителей театра [3; 4, с. 68–94]. И все же эта история не исчерпывается одной лишь летописью творческих свершений.



Иллюстрация 1. Л. В. Собинов.
Фотооткрытка. 1917 г.
Из коллекции автора

В статье предпринята попытка рассмотреть «политическую» историю Большого театра с начала ноября до конца 1917 года. Несмотря на краткость (два месяца), это вполне обособленный период в истории Большого. Первая дата — время, когда московские театры и публика вздохнули и начали оживать после недели ожесточенных «октябрьских» боев. Вторая знаменует собой переход большевиков в решительное наступление против «саботажников» и начало распада власти, установившейся в театре при Временном правительстве и персонифицированной прежде всего в лице двух руководителей — уполномоченного Леонида Витальевича Собинова (*Иллюстрация 1*) и управляющего[1] Феофана Венедиктовича Павловского (*Иллюстрация 2*).

[1] Эта должность стояла в иерархии ниже уполномоченного.

Ликвидация последствий разгрома

В дни вооруженной борьбы в Москве, последовавшей за захватом большевиками власти в Петрограде, здание Большого театра оказалось в гуще боев между красногвардейцами и силами Комитета общественной безопасности. Хотя оно не было разгромлено в такой степени, как Малый театр, но все же пострадало: выбиты стекла, обворованы артистические уборные, помещения канцелярии, выкрадены «общественные деньги» [5, с. 56–57]. Погиб и один из сторожей, Лосев, возвращавшийся после дежурства домой[2] (*Иллюстрация 3*).

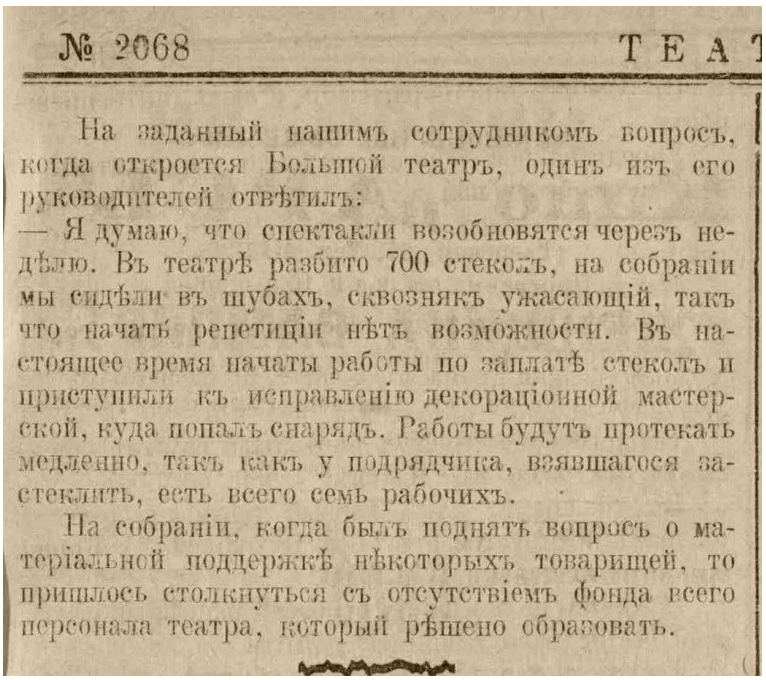


Иллюстрация 2. Ф. В. Павловский. Фотооткрытка. Из коллекции автора

В прессу просочились подробности о ликвидации последствий разгрома в здании Большого театра. На первом же собрании, состоявшемся после переворота (видимо, 8 ноября), был поднят вопрос о необходимости замены стекол. Сообщалось, что «побито сравнительно немного, и восстановление стекол должно обойтись в тысячу рублей»[3]. Редактор-издатель «Новостей сезона» Семен Лазаревич Кугульский отмечал, что это «действительно, немного для Большого театра, если принять во внимание, что сплошь и рядом пострадавшим частным квартирам вставка стекол обошлась в триста-четыреста рублей»[4].

[2] Собрание артистов Большого театра // Театр. 1917. 9–11 ноября. С. 4.
[3] *Мы* [*Кугульский С. Л.*]. У рампы // Новости сезона. 1917. 18–19 ноября. С. 6.
[4] Там же.

Впрочем, выяснилось, что, «как передают, в кассе театра не оказалось тысячи рублей, а банки, как известно, в те дни были закрыты»[5]. Из сложного положения труппу вывела балерина Александра Михайловна Балашова, которая «привезла на заседание необходимую сумму»[6]. Выступая 15 ноября на общем собрании артистов оркестра, проводившемся в присутствии Собинова, дирижер Эмиль Альбертович Купер (настроенный оппозиционно по отношению к руководству театра) выразил удивление, «как нашли возможным получение денег у частного лица (Балашовой) для ремонта Госуд[арственного] учреждения»[7]. Но, по-видимому, в условиях начинающейся Гражданской войны было не до соображений бухгалтерского порядка. Администрации приходилось даже брать в долг. 8 января 1918 года Павловский рассказывал общему собранию артистов и служащих: «На ремонт театра денег не было, а Собинов заявил, что не разрешит открыть театр, если необходимый ремонт крыши не будет произведен. И здесь я достал взаймы денег на ремонт»[8].



№ 2068 ТЕА

На заданный нашимъ сотрудникомъ вопросъ, когда откроется Большой театръ, одинъ изъ его руководителей отвѣтилъ:

— Я думаю, что спектакли возобновятся черезъ недѣлю. Въ театрѣ разбито 700 стеколъ, на собраніи мы сидѣли въ шубахъ, сквознякъ ужасающій, такъ что начать репетиціи нѣтъ возможности. Въ настоящее время начаты работы по заплатѣ стеколъ и приступили къ исправленію декораціонной мастерской, куда попалъ снарядъ. Работы будутъ протекать медленно, такъ какъ у подрядчика, взявшагося застеклить, есть всего семь рабочихъ.

На собраніи, когда былъ поднятъ вопросъ о матеріальной поддержкѣ нѣкоторыхъ товарищей, то пришлось столкнуться съ отсутствіемъ фонда всего персонала театра, который рѣшено образовать.

Иллюстрация 3.
Вырезка из газеты «Театр».
Собрание артистов Большого театра // Театр.
1917. 9–11 ноября. С. 5.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Протоколы заседаний совета старост оркестровой корпорации и общих собраний артистов балета за сезон 1917/1918 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648. Оп. 7. Д. 1. Л. 22 об.

[8] Протоколы: общего собрания работников Большого театра; заседаний чрезвычайной комиссии по пересмотру контрактовых условий артистов-солистов оперы театра // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Д. 23. Л. 5 об. – 6.

Полный ремонт театра обошелся в несколько десятков тысяч рублей и к концу 1917 года был еще далек от завершения[9].

Гораздо меньшего расхода требовала компенсация пострадавшим и дежурившим в театре во время боев. 22 декабря Временный совет Большого театра постановил «выдать по 5 руб. за каждое суточное дежурство и просить представителей рабочих срочно выяснить, кто находился во время беспорядков на службе»[10]. Но это решение оказалось не окончательным. Павловский 8 января 1918 года напомнил о необходимости «зафиксировать в окончательном виде суммы вознаграждений, которые мы обещали выдать всем дежурившим в театре во время гражданской войны»[11]. На делегатском собрании 17 января было утверждено поступившее заявление о выдаче «сыну убитого Лосева» 1500 рублей «частью авансом, а остальные посредством вычета из жалования артистов»[12]. Тогда же было решено наградить технический персонал, работавший в дни Октябрьского переворота двадцатью пятью рублями за каждый дежурный день[13]. 19 января на заседании Временного совета Большого театра первым пунктом повестки значилась просьба наследников убитого Лосева о выдаче его семье обещанных 1500 рублей[14] (несмотря на многочисленные заявления их еще не выплатили). Благородный и по-человечески понятный жест общего собрания оказалось трудно совместить с параграфами действующей сметы, которая, конечно, таких расходов не предусматривала.

[9] Переписка по административным, финансовым, хозяйственным вопросам и по личному составу московских театров // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 18. Д. 441. Л. 23–23 об.

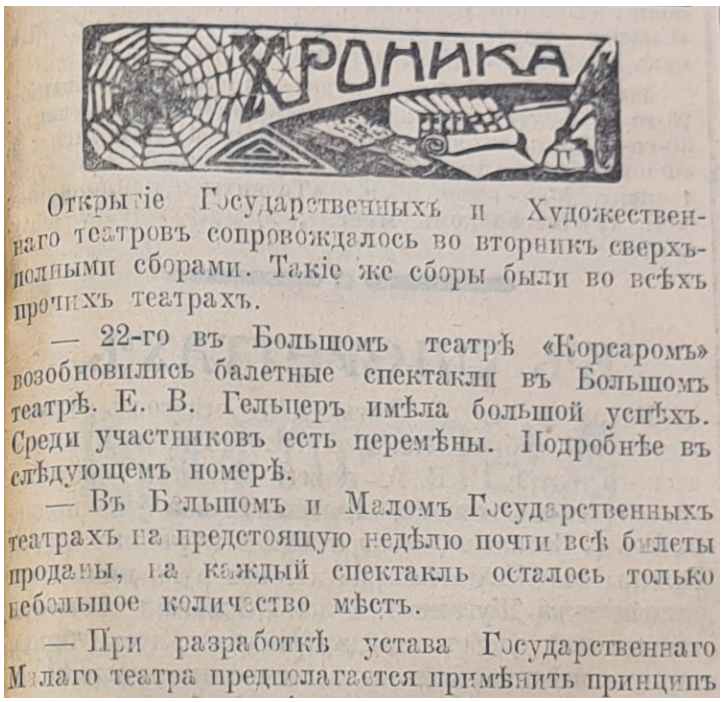
[10] Протокол заседания совета Большого театра // Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ). Ф. 154. № 264. Л. 1.

[11] Протоколы: общего собрания работников Большого театра; заседаний чрезвычайной комис-сии по пересмотру контрактовых условий артистов-солистов оперы театра // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Д. 23. Л. 13.

[12] Протоколы № 1–16 заседаний Совета театра за 1918 г. и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 8. Л. 17.

[13] Там же. Л. 17 об.

[14] Там же. Л. 14.



ХРОНИКА

Открытіе Государственныхъ и Художественнаго театровъ сопровождалось во вторникъ сверхъполными сборами. Такіе же сборы были во всѣхъ прочихъ театрахъ.

— 22-го въ Большомъ театрѣ «Корсаромъ» возобновились балетные спектакли въ Большомъ театрѣ. Е. В. Гельцеръ имѣла большой успѣхъ. Среди участниковъ есть перемѣны. Подробнѣе въ слѣдующемъ номерѣ.

— Въ Большомъ и Маломъ Государственныхъ театрахъ на предстоящую недѣлю почти всѣ билеты проданы, на каждый спектакль осталось только небольшое количество мѣстъ.

— При разработкѣ устава Государственнаго Малаго театра предполагается примѣнить принципъ

Иллюстрация 4.
Вырезка из газеты «Новости сезона».
Хроника // Новости сезона. 1917.
23–25 ноября. С. 3

В результате Совет решил выдать деньги «из штрафных сумм, с тем чтобы означенная сумма была удержана из содержания всего артистического персонала за Февраль м[еся]ц в пропорциональном получаемому содержанию отношении»[15]. Ассигновку в 1000 рублей было решено «предложить Бухгалтерии выписать немедленно», а выплату оставшихся 500 «отложить до накопления штрафных сумм»[16].

Несмотря на многочисленные проблемы, Большой театр вновь открылся для публики 21 ноября, в один день с Малым и Художественным, причем все три начали работу со «сверхполными сборами»[17] (*Иллюстрация 4*). Публика ждала спектаклей, демонстрировала свою поддержку, что внушало артистам и служащим некоторую уверенность в будущем, омрачавшуюся, конечно, полной неопределенностью положения в стране.

Эмиль Купер и оппозиция в оркестре

Уже накануне Октябрьской революции музыканты Большого театра находились в некоторой оппозиции к руководству. За день до переворота Павловский в очередном письме к Собинову жаловался на волнение

[15] Здесь и далее в цитатах из архивных документов пунктуация приводится в соответствии с современными правилами.
[16] Там же.
[17] Хроника // Новости сезона. 1917. 23–25 ноября. С. 3.

в оркестре и интриги дирижера Э. А. Купера[18]. На фигуре Купера стоит остановиться подробнее. Уроженец Херсона, выходец из еврейской семьи, впоследствии «минский мещанин» евангелически-реформатского вероисповедания Эмиль-Альберт Купер[19] оставил о себе память как крупный музыкант. В 1988 году был издан посвященный ему сборник, в котором были собраны статьи и заметки современников апологетического свойства. Дирижера характеризовали как «одного из тех артистов, которые после революции сразу влились в первые ряды строителей новой, социалистической культуры»[20]. Но подобранные составителем «гладкие» отзывы не дают полного представления о сложном образе незаурядного и амбициозного человека.

Интересную, хотя, безусловно, субъективную характеристику Купера оставила в своих мемуарных заметках супруга пианиста, дирижера и композитора Александра Ивановича Лабинского. «Дирижер Эмиль Альбертович Купер <…> полюбил Ал[ександра] Ив[анови]ча как сына и учил его не только музыке, но и другому! — как надо жить. “Театр, это такое место (храм искусства!), где люди друг друга «кушают»… Не ждите, чтоб вас стали кушать, а начинайте сами… учитесь”»[21]. «Человек он, говорят, был умный и “премудрость мира сего” постиг, — рассуждала мемуаристка. — <…> Был он человеком большой трудоспособности, умел “кушать” и имя себе сделал. О премудрости мира иного, о той, о которой говорится в Евангелии, никогда не задумывался»[22]. Борьба, которую Купер развернул против администрации Большого театра в конце 1917 года, в определенной степени подтверждает слова Лабинской. Главной его мишенью стал Собинов, которому когда-то, в 1901 году, Купер подарил свою фотографию с надписью «Симпатичнейшему Леониду Виталиевичу от поклонника его таланта»[23] (*Иллюстрация 5*).

[18] Письма Павловского Феофана Венедиктовича Л. В. Собинову // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 649. Л. 16–17.

[19] Личное дело Купера Эмиля Альбертовича, капельмейстера // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Д. 1737. Л. 89 об.

[20] *Кузнецов А. М.* От составителя // Купер Э. А. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общей ред. Г. Я. Юдина; сост. А. М. Кузнецов. М.: Советский композитор, 1988. С. 4.

[21] И. А. Лабинская. «Мои воспоминания последних месяцев жизни В. И. Поля» и заметка об Э. А. Купере // РГАЛИ. Ф. 2678. Оп. 1. Д. 61. Л. 5.

[22] Там же.

[23] Фотография Купера Эмиля Альбертовича с дарственной надписью Л. В. Собинову // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 1573. Л. 1.

С тех пор отношения двух музыкальных деятелей довольно существенно изменились.

На общем собрании артистов 8 ноября, состоявшемся сразу после разгрома театра, господствовали антибольшевистские настроения. Труппа приняла резолюцию, в которой, «сознавая себя частью великой демократии и глубоко скорбя о пролитой братской крови», высказывала «протест против дикого вандализма, не пощадившего вековых святынь русского народа, храмов и памятников искусства и художественной культуры»[24]. Большой театр, говорилось в этой резолюции, «как автономное художественное учреждение, не признает права вмешательства в его внутреннюю и художественную жизнь каких бы то ни было властей, не избранных театром и не входящих в его состав»[25] (в последнем случае, не называя прямо, имели в виду власть большевиков). Но уже на этом собрании произошел показательный инцидент. Одним из присутствующих «был поднят вопрос, что Государственные театры до сих пор были доступны лишь буржуазии»[26]. Разумеется, это замечание не осталось без ответа («часть билетов всегда поступала в распоряжение демократических организаций», заметили жаловавшемуся на буржуазное

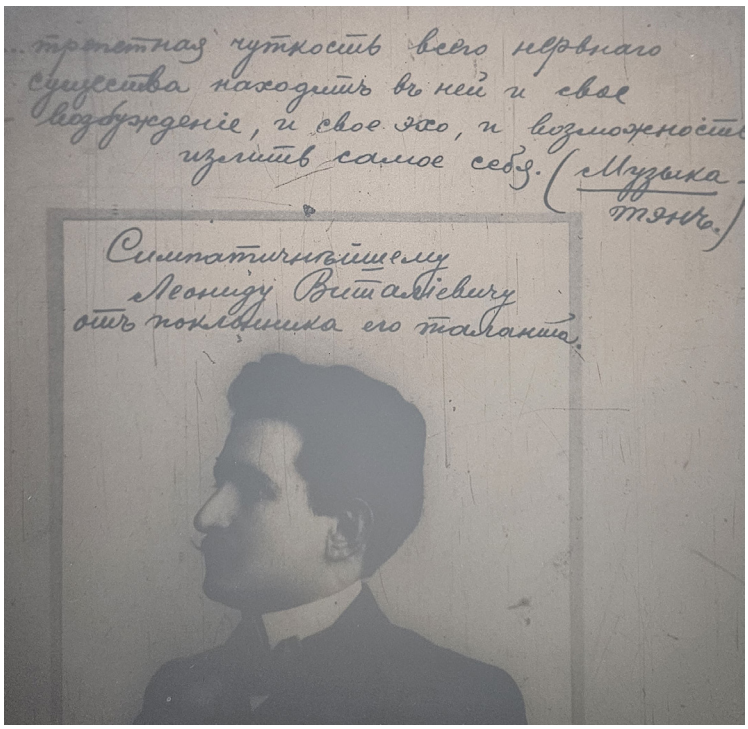


Иллюстрация 5. Э. А. Купер.
Портрет с дарственной надписью
Л. В. Собинову.
РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 1573. Л. 1

[24] Резолюции // Рампа и жизнь. 1917. № 44–46. С. 5–6.
[25] Там же. С. 6. Сохранена пунктуация оригинала.
[26] Собрание артистов Большого театра // Театр. 1917. 9–11 ноября. С. 4.

засилье товарищу[27]). Однако стало ясно, что настоящего единства внутри театра, готовившегося противостоять «гуннам» и «громилам», нет. В скором времени одной из крупных проблем для его руководства станет все более критическое настроение, воцарившееся среди оркестрантов.

Спустя шесть дней, 14 ноября 1917 года, под председательством Купера состоялось полное собрание артистов оркестра (присутствовало 76 человек[28]), выявившее их недовольство действиями администрации театра. Один из лидеров этого коллектива, Дмитрий Александрович Шмукловский, доложил собранию «просьбу Л. В. Собинова о выборе ему в помощь по одному представителю от каждой труппы Больш[ого] театра для составления “комитета”, который и явится вершителем всех дел всего театра»[29]. Тон обсуждению этой просьбы сразу задал Купер, предостерегший собравшихся «от поспешных решений» и предложивший «этот вопрос всесторонне обсудить»[30]. Его поддержал влиятельный член оркестровой корпорации Яков Константинович Королев, высказавшийся «против необходимости подобного рода “исполнительн[ого] комитета”»[31].

Конечно, на собрании нашлись и те, кто разделял позицию популярного в театре Собинова. Музыкант Сергей Андреевич Логинов предложил выбрать представителя в комитет, выразив удивление, что «многие» видят в центральной власти «какой-то жупел»[32]. С ним тут же вступил в пикировку Купер, рассуждавший: «…Раз есть уже в театре художественно-репертуарная комиссия и режиссерское правление — то для чего нужен еще комитет?»[33].

Много позднее Купер писал, что во время революции он, не имея никакого «общественного опыта», чувствовал «растерянность» и «всегда ходил на все

[27] Там же.
[28] Протоколы заседаний совета старост оркестровой корпорации и общих собраний артистов балета за сезон 1917/1918 гг. // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 1. Л. 17.
[29] Там же.
[30] Там же.
[31] Там же. Л. 17 об.
[32] Там же.
[33] Там же.

заседания», на которые его приглашали[34]. Дирижер *post factum* явно преуменьшал свою роль: он, как показывает протокольная запись от 14 ноября, твердо вел обсуждение к одной цели, расшатывая авторитет действовавшей в театре власти. Он предложил поставить Собинову ряд вопросов: «1) Почему именно сейчас создается “Комитет”? 2) Для какой цели он будет существовать? 3) Члены “Комитета” имеют совещательный или решающий голос? 4) В каком положении находятся наши взаимоотношения с Петроградом?»[35]. Они были приняты собранием, устроившим вслед за тем перерыв[36]. Ждали Собинова. Однако Шмукловский сообщил, что тот явиться не сможет, так как у него «очень важное совещание в Малом театре», и просит оркестрантов собраться на следующий день[37].

15 ноября Купер предложил задать Собинову вчерашние вопросы с «некоторыми пояснениями»[38] (вероятно, придуманными за ночь), например: «Оказался ли существующий до сего времени администр[ативный] аппарат несостоятельным? Если Уполномоченному нужна помощь, то в чем же выражается деятельн[ость] г. Павловского, избранного заместителем и помощником Уполномоч[енного]?»[39]. После того как на собрание, согласно протоколу, был вызван Собинов, Купер задал ему все подготовленные вопросы[40].

Знаменитый артист, избравший в 1917 году тернистый путь администратора, ответил «пространной речью». Он пояснил, что «Комитет создается ему в помощь, а также он явится контролирующим аппаратом над его деятельностью. Нет никакой возможности говорить с каждым служащим Б[ольшого] т[еатра] в отдельности, и делегат каждой группы должен служить посредником

[34] Купер Э. А. Незаконченная автобиография музыканта // Купер Э. А. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общей ред. Г. Я. Юдина; сост. А. М. Кузнецов. М.: Советский композитор, 1988. С. 165.

[35] Протоколы заседаний совета старост оркестровой корпорации и общих собраний артистов балета за сезон 1917/1918 гг. // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 1. Л. 20.

[36] Там же.

[37] Там же.

[38] Там же.

[39] Там же. Л. 21 об.

[40] Там же.

между своей группой и им»[41]. Общее дело страдает, пытался убедить оркестрантов Собинов, так как «каждая труппа и группа служащих тянет лишь свою сторону, не считаясь с интересами общего дела»[42], а хозяйство театра запущено. Он заступился за Павловского, которого из-за собственных частых отъездов в Петроград планировал и в дальнейшем оставить своим заместителем. Отвечая на другие вопросы, Собинов заявил, что деятельность проектируемого Комитета будет ограничиваться «лишь делами общего характера», а работа его членов (которых предполагалось наделить совещательным голосом) оплачиваться не станет («денег неоткуда взять, а получить их сейчас невозможно»)[43].

Собинов уделил внимание и вопросу взаимоотношений с «Петроградом», который занимал значительную часть его времени начиная с марта 1917 года: «В Петрогр[аде] основалась группа, кот[орая] стоит на точке зрения сохранения единства всех Гос[ударственных] театр[ов]»: в нее вошли «Мережковский, Бенуа, Философов, Шаляпин, Батюшков и др.»[44]. Эту идею Собинов не разделял, отстаивая автономность Большого. За полгода до этого, 29–30 марта, состоялось совещание театральных деятелей в Зимнем дворце [6, с. 233–252], однако к ноябрю большинство названных лиц отошли от управления казенной сценой; лишь главный уполномоченный по государственным театрам Федор Дмитриевич Батюшков был вовлечен в дело. Именно с ним заочно полемизировал Собинов, желая «на основании автономии, завоеванной весенней забастовкой, всемерно отделиться с единственным условием получения денег из центра (Петрограда)»[45]. Вероятно, артист полагал, что такая (достаточно, впрочем, эгоистическая) позиция усилит его популярность у оркестрантов.

Эта цель, быть может, и была бы достигнута, если бы не вмешательство Купера, который сразу же после окончания речи Собинова и его ухода с собрания заявил, что «все ответы, получен[ные] на заданные вопросы, для него не вполне ясны»[46]. «Если Комит[ет] создается для действит[ельной] демократизации существующего административного аппарата (а не фиктивного[47]), то почему

[41] Там же.
[42] Там же.
[43] Там же. Л. 22.
[44] Там же.
[45] Там же.
[46] Там же.
[47] Так в тексте.

не представить присутствующим в нем членам решающего голоса», — рассуждал Купер[48]. В его критической речи особенно интересен один пассаж: «Непонятно также, что не предоставляется[49] членам Комит[ета] какого-либо решающего голоса, г. Собинов находит, что при случае возникновения каких-либо трений между им и Военно-Революц[ионным] Комит[етом] — он, имея за собой представит[елей] всех групп — сумеет дать должный отпор, хотя бы для этого членам Комит[ета] и пришлось нести ответственность (вплоть до ареста)»[50]. Отметим, что в протокольной записи речи Собинова мысль о Комитете как подспорье в возможном столкновении с большевиками отсутствует, однако невероятно, чтобы Купер, выступая перед только что слушавшими Собинова музыкантами, выдумал бы ее. Значит, последний и вправду имел в виду такую возможность. В этом случае как выступление Собинова, так и саботирование его усилий Купером приобретает определенную политическую окраску.

Нельзя исключать того, что Купер уже тогда сознательно действовал в пользу большевиков. В своих сбивчивых (по крайней мере, в «революционной» части) воспоминаниях он писал, что вскоре после Октябрьского переворота частным образом познакомился с Еленой Константиновной Малиновской, назначенной Московским военно-революционным комитетом комиссаром московских театров, «очень культурной и интересной женщиной», которая вскоре предложила ему войти в комитет по управлению Большим театром[51].

Так или иначе, 15 ноября после выступления Купера разгорелась дискуссия. Одни ее участники разделяли позицию Собинова, считая, что при общей моральной поддержке «ему легче будет бороться с большевистскими тенденциями рабочих групп»[52] (такое мнение высказал Леонид Яковлевич Яновский). Другие предлагали «никого не выбирать, не видя в Ком[итете] никакого смысла»[53] (Даниил Георгиевич Ард), подчеркивали, что «исполнять лишь роль слуг нельзя»[54] (Шмукловский); третьи стояли за то, чтобы произвести

[48] Там же. Л. 22–22 об.
[49] Так в тексте.
[50] Там же. Л. 22 об.
[51] Там же.
[52] Протоколы заседаний совета старост оркестровой корпорации и общих собраний артистов балета за сезон 1917/1918 гг. // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 1. Л. 23.
[53] Там же.
[54] Там же.

выборы в Комитет, но при условии предоставления его членам решающего голоса (Логинов, Абрам Александрович Халип)[55]. Именно эта точка зрения в итоге была принята[56].

Следующее собрание оркестрантов состоялось 18 ноября и было в основном посвящено вопросу делегирования представителей театра в Петроград. Необходимо было проследить, чтобы бюджет оркестра Большого театра не уступал бы бюджету Мариинского[57]. Купер в самом начале призвал «всемерно стремиться к согласованию наших экономических требований, а также и правовых, с требованиями Мариинского оркестра»[58]. Этот призыв не нуждался в обосновании — присутствующие и без того были согласны получать не меньше своих петроградских коллег. Участники собрания нашли время и для обсуждения «Комитета Собинова». Дискуссия в этот раз была недолгой, хотя противники предложения Собинова вновь дали о себе знать. В итоге было решено двум представителям «Управления оркестра» войти в комитет.

Собрания оркестрантов 14–18 ноября показали, что Собинов как руководитель Большого театра еще пользовался определенным авторитетом среди группы музыкантов, но их поддержка отнюдь не была безусловной, и на нее едва ли можно было бы рассчитывать при серьезном столкновении с большевистскими властями. Лидеры же оркестра явно находились в оппозиции к Собинову и Павловскому. Эту оппозицию возглавлял Купер, мотивы которого в данном случае, насколько можно судить, были личного свойства. Честолюбивый дирижер в течение нескольких следующих месяцев станет одним из самых деятельных противников Собинова в труппе Большого театра.

Конец года: кризис нарастает

Вскоре после прихода большевиков к власти в прессе писали, что Малиновская обратилась к руководителям Большого «с предложением внести в общий характер дела большую демократичность»[59]. В театре еще не успели опомниться после революционного разгрома, а большевистская тактика в отношении «саботирующих» артистов уже определилась: новая власть пыталась

[55] Там же.
[56] Там же. Л. 23 об.
[57] Там же. Л. 26.
[58] Там же. Л. 26–26 об.
[59] Хроника // Театр. 1917. 9–11 ноября. С. 5.

дискредитировать прежнее руководство, настаивая на переходе административных функций непосредственно к «коллективам» (то есть фактически обезглавливая последние). Но в случае Большого театра серьезным препятствием для достижения подобной цели был авторитет Собинова.

Спустя годы в одной из своих незавершенных попыток написать историю Большого театра Малиновская честно отмечала, что «энтузиазм, проявленный работниками искусств после Февральской революции, сменился настороженностью, даже страхом»[60]. Впрочем, в сравнении с событиями в Петрограде, где «артисты присоединились к общему саботажу» и «пришлось даже прибегнуть к арестам», в Москве дело обстояло иначе и, хотя «настроение было явно враждебное к большевикам, организованного саботажа не было»[61]. Эту заслугу Малиновская не без некоторых оснований приписывала себе: «Очень большое влияние оказала огромная работа, проведенная работниками искусств в Худож[ественном] Отделе Моссовета совместно с Мал[иновско]й»[62]. К ней же (Малиновская писала о себе в третьем лице) «пришлось немедля обращаться за всеми разъяснениями и помощью в связи с жизненными затруднениями. Так как помощь в каждом отдельном случае оказывалась, то взаимоотношения вновь быстро налаживались»[63].

Стремление Малиновской быть полезной театрам и артистам сыграло определенную, но далеко не решающую роль в прекращении «саботажа» со стороны последних. Более существенным фактором стало грубое давление в сочетании с денежным рычагом, имевшимся у новых правителей после захвата ими банков. Уже в ноябре в бойкотирующих большевиков театрах начали проявляться финансовые проблемы. В прессе отмечалось, что «в Большом театре артистам не даны процентные прибавки на дороговизну, многие крупные артисты вовсе не получили жалования и только теперь были удовлетворены, когда из кассы предварительной продажи были взяты 35 000 рублей»[64]. Этот источник оказался единственным, и к нему,

[60] [«Большой театр по имеющимся материалам»]. Воспоминания. Черновик // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 12. Л. 8.
[61] Там же. Л. 8 об.
[62] Там же.
[63] Там же.
[64] Ш. [Кугульский С. Л.?]. Финансовый кризис Государственных театров // Новости сезона. 1917. 28–29 ноября. С. 4.

в нарушение прежнего правила (впрочем, о законности в конце 1917 года можно было говорить в ностальгическом контексте), намеревались прибегать не единожды: «В дальнейшем вся выручка Государственных театров не будет отсылаться в бывшее министерство двора, а расходоваться тут же на месте»[65]. «Живем за счет сборов», — признавался 7 декабря Павловский в письме к уехавшему в Петроград Собинову[66].

Но если оседавшая в кассах наличность была спасительным кругом для театра, то обязательства, деньги под которые уже были взяты вперед, стали особенно тягостными. Одними из первых это почувствовали на себе владельцы абонементов. «В то время, когда до “второй революции” давалось 3–4 оперных абонементных спектакля в неделю, — теперь дается только всего один», — отмечал уже в декабре другой рецензент, сообщая читателям, что «к этому прибегнуть вынудила нужда»[67]. Деньги, полученные за абонементы, давно израсходованы, театру поэтому «нет возможности давать больше одного абонементного спектакля в неделю; надо гнать разовые спектакли, чтобы окончательно не сесть на финансовую мель...»[68]. Впрочем, журналист не предполагал возможности лишения владельцев абонементов уже оплаченных спектаклей, лишь указывал, что их «удовлетворение» такими темпами «протянется чуть ли не до конца сезона»[69].

В этих условиях артисты и служащие театра вырабатывали свои личные стратегии выживания. Кто-то видел подспорье в частной практике. Режиссер Василий Петрович Шкафер, к примеру, поместил в печати рекламу своих уроков оперного искусства[70]. Среди артистов все более популярной становилась мысль об отъезде за границу[71]. Желание уйти если не из Большого театра, то хотя бы с административной должности, охватило и управляющего театром Павловского. «Завтра я официально выхожу в отставку», — сообщал он Собинову 7 декабря,

[65] Там же.
[66] Письма Павловского Феофана Венедиктовича Л. В. Собинову // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 649. Л. 26.
[67] Родя. Арабески // Театр. 1917. 10–11 декабря. С. 6.
[68] Там же.
[69] Там же.
[70] [Объявления] // Новости сезона. 1918. 6–8 января. С. 3.
[71] Тяга за границу... // Там же. С. 4.

поясняя, что у него «физических сил не осталось»[72]. Однако коллектив не захотел его отпускать. «Труппа надеется, — отмечалось в прессе, — что ей удастся упросить г-на Павловского хотя [бы] временно еще остаться на ответственном и трудном посту и не покидать дела»[73]. В результате управляющий театром согласился остаться на своей должности еще месяц.

Временный совет и новогодние потрясения

Преодолев сопротивление Купера, во второй половине ноября на общем собрании всех артистов и служащих Собинов добился учреждения «Совета Большого театра при Уполномоченном для информирования, совещания по текущим делам, распределения пособий, ссуд и т. п.», как указывалось в резолюции, опубликованной в официальном «Вестнике»[74]. По воспоминаниям Малиновской, в совет вошли представители всех групп театра в составе 8 человек[75]: Василий Васильевич Осипов (от солистов оперы; его избрали председателем), Филипп Семенович Ляпохин (от хора), Александр Митрофанович Гаврилов (от балета), Королев (от оркестра), Г. К.[76] Слащев (от сторожей, дворников, пожарных, курьеров, капельдинеров), Ф. И. Морозов (от сценического оркестра, сотрудников, канцелярии уполномоченного), Леонид Львович Исаев (от костюмерных мастерских, гардероба, осветителей, машинно-декорационной и бутафорской частей)[77]. От последней группы, помимо Исаева, был еще один делегат, имени которого Малиновская не смогла установить. Согласно более поздней справке, восьмым членом совета стал граф Владимир Викторович

[72] Письма Павловского Феофана Венедиктовича Л. В. Собинову // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 649. Л. 25.
[73] Москва // Театральная газета. 1917. 12 декабря. С. 4.
[74] Вестник канцелярии уполномоченного по государственным московским Большому театру и театральному училищу. С 15 по 27 ноября 1917 года // ГЦТМ. Ф. 486. № 1583. Л. 1.
[75] [«Большой театр по имеющимся материалам»]. Воспоминания. Черновик // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 12. Л. 7 об.
[76] Инициалы установлены по: Вестник канцелярии и проекты приказов Л. В. Собинова по Большому театру и Театральному училищу // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 1029. Л. 25.
[77] [«Большой театр по имеющимся материалам»]. Воспоминания. Черновик // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 12. Л. 7 об.–8.

Ростопчин, избранный, правда, не от рабочих, а от сотрудников Канцелярии уполномоченного[78]. После 9 января в работе совета также участвовал Логинов, заменявший Королева (в соответствии с постановлением оркестрантов от 18 ноября об отправке представителей в совет из числа руководящей тройки, состоящей из Логинова, Королева и Шмукловского)[79].

Хотя Временный совет сыграл немалую роль в переходный период истории Большого театра, его деятельность остается совершенно неизученной. Неясно даже, каким было официальное название — «Временным» он именуется в январской публикации в «Вестнике» и некоторых своих протоколах, в других же — просто Советом. Он был окончательно сформирован не позднее начала декабря: Павловский сообщал уехавшему в Петроград Собинову 7 декабря: «…Временно, до твоего приезда, вероятно, подписывать бумаги за Уполн[омоченного] будет Председатель Совета Большого театра»[80]. Сохранился протокол заседания Временного совета от 22 декабря, посвященного финансовым вопросам. В частности, члены совета поручили своим коллегам «представителям служащих г. Морозову и г. Слащеву разъяснить по своим группам, что ходатайство о выдаче рюдмановских[81] прибавок зависит от министерства финансов, которым обещано разрешение и удовлетворение этого ходатайства в ближайшее время»[82]. Конечно, речь шла не о «Министерстве», а о большевистском наркомате, с которым, как видно, уже велись конкретные переговоры. Делегаты же от технического персонала во Временном совете использовались для прямой связи с постоянно волновавшимися о своем материальном положении театральными рабочими.

[78] Изменения в составе временного совета Большого театра (заметка) // ГЦТМ. Ф. 154. № 307. Л. 1.

[79] Протоколы № 1–16 заседаний Совета театра за 1918 г. и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 8. Л. 4.

[80] Письма Павловского Феофана Венедиктовича Л. В. Собинову // РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Д. 649. Л. 25 об.

[81] Разработанных комиссией под руководством управляющего бывшим Кабинетом Его Величества Николая Эдуардовича Рюдмана.

[82] Протокол заседания совета Большого театра // ГЦТМ. Ф. 154. № 264. Л. 1.

Тем временем на рубеже 1917–1918 годов важные для театрального мира события произошли в Петрограде. Их последствия вскоре отразились и на Москве. 2 января 1918 года отряд солдат во главе с назначенным Советским правительством комиссаром, левым эсером В. В. Бакрыловым, занял историческое здание бывшей Дирекции императорских театров, выгнав Батюшкова и поддерживавших его чиновников из их кабинетов[83]. Подавление «саботажа» в театрах вступило в решающую фазу. Падение Батюшкова, несмотря на его многочисленные разногласия с Собиновым, было ударом и по последнему, не спешившему признавать большевиков. Оппоненты же Собинова в Большом театре немедленно оживились.

Артисты оркестра 2 января вновь сошлись на общее собрание под председательством Купера. В день, когда новые власти в Петрограде буквально силой штыка подчиняли театральное ведомство, оркестранты обсуждали доклад Логинова о его поездке в столицу. Тот сообщил, что идея повысить оклады музыкантам Большого и уравнять их с окладами оркестрантов Мариинского театра, была отклонена Батюшковым из-за отсутствия средств[84]. Это известие предсказуемо вызвало возмущение собравшихся. Взявший слово Шмукловский «от имени управления оркестра и Совета Старост» предложил самостоятельно «утвердить новый бюджет, исходя из того, что старые цифры нас теперь уже не в состоянии удовлетворить»[85]. Инициатива была утверждена собранием единогласно, несмотря на явную незаконность подобного предложения[86]. Однако следующее выступление Шмукловского, посоветовавшего разработать такой бюджет и подать его Павловскому, пригрозив «свободой действий» музыкантов, хотя и было поддержано большинством, вызвало также возражения[87]. Ультимативный разговор со своим же выборным руководством выглядел радикальной мерой; кроме того, была не вполне понятной перспектива «свободы действий».

---

[83] Бертенсон С. Л. Вокруг искусства. Холливуд: б. и., 1957. С. 242–243.

[84] Протоколы заседаний совета старост оркестровой корпорации и общих собраний артистов балета за сезон 1917/1918 гг. // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 7. Д. 1. Л. 33.

[85] Там же.

[86] Там же.

[87] Там же. Л. 33 об.

В результате Купер на правах председателя предложил перенести решение этого вопроса на чрезвычайное общее собрание 4 января[88]. Оно началось, как и предыдущее, с доклада Логинова о поездке в Петроград и о ситуации в столичных театрах в связи с политическим положением в стране[89]. Затем вынесли резолюцию «об отозвании» из «Совета при уполномоченном» представителей[90]. В сообщении Королева был обрисован «неопределенный характер Совета, в котором представители групп, не имея решающего голоса, тем самым аннулируют» его значение и делают его работу «совершенно бесплодной»[91]. Оркестранты потребовали от Павловского официальной публикации в вестнике распоряжения, в котором указывался бы статус Совета как органа «Управления Большого Театра при Уполномоченном с правом решающего голоса»[92]. Все более громкие требования со стороны руководимого Купером оркестра в адрес Собинова и Павловского ясно показывали, что в возможном противостоянии с большевиками руководители Большого театра не только не могут рассчитывать на оркестрантов, но, пожалуй, должны быть готовы и к открытию «второго фронта».

Заключение

В течение двух последних месяцев 1917 года Большому театру суждено было пройти через небывалые в его истории потрясения. Разгром в ходе октябрьских боев в Москве, прекращение государственного финансирования в связи с захватом большевиками банков, усиливающийся раскол в труппе — все это потрясало основы бывшей императорской сцены, лишало артистов и служащих какой-либо уверенности в завтрашнем дне. Собственно музыкальное и театральное искусство в этих условиях отступало на второй план. Руководители театра Собинов и Павловский пытались вести дела, как и раньше, избегая прямого подчинения большевикам, но буквально с каждой неделей возможности для проведения такой политики уменьшались. К рубежу 1917–1918 годов противоречия в театре и вокруг него достигли критического уровня,

[88] Там же.
[89] Там же. Л. 35.
[90] Там же. Л. 35 об.
[91] Там же. Л. 36.
[92] Там же.

за которым следовал уже распад прежней системы управления и образование новой, включенной в политическую иерархию формирующегося Советского государства. Эти события произошли в Большом театре в январе 1918 года.

Список литературы

1. *Васькин А. А.* Большой театр от Федора Шаляпина до Майи Плисецкой. М.: Молодая гвардия, 2021.

2. *Моррисон С.* Большой театр: секреты колыбели русского балета от Екатерины II до наших дней / пер. с англ. Д. А. Романовского. М.: Бомбора; Эксмо, 2023.

3. *Сурц Е. Я.* Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020.

4. *Гордеев П. Н.* Е. К. Малиновская и балет // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 68–94.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-068-094

5. *Гордеев П. Н.* «Хочется идти к вам и своими руками очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием»: разгром Малого театра в начале ноября 1917 г. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2022. № 3. С. 53–72.

6. *Гордеев П. Н.* Государственные театры России в 1917 году. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.

References

1. Vaskin, A. A. (2021). *Bol'shoj teatr ot Fedora Shalyapina do Maji Plisetskoj* [Bolshoi Theatre from Fyodor Chaliapin to Maya Plisetskaya]. Molodaya gvardiya Publ. (In Russ.).

2. Morrison, S. (2023). *Bol'shoj teatr: sekrety kolybeli russkogo baleta ot Ekateriny II do nashikh dnej* [*Bolshoi Theatre: Secrets of the Cradle of Russian Ballet from Catherine II to the Present Day*]. Bombora Publ.; Eksmo Publ. (In Russ.).

3. Surits, E. Ya. (2020). *Artist baleta Mikhail Mikhajlovich Mordkin* [*Ballet Dancer Mikhail Mikhailovich Mordkin*]. Lan Publ.; Planeta muzyki Publ. (In Russ.).

4. Gordeev, P. N. (2023). E. K. Malinovskaya and Ballet. *Contemporary Musicology, 2, 68–94*. (In Russ.).
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-068-094

5. Gordeev, P. N. (2022). "My Fervent Wish is to Join You and with My Own Hands Clean the Dear Theater from the Filth Brought by Delirious Madness": The Pillage of the Maly Theater in Early November 1917. *Moscow University Bulletin. Series 8: History*, (3), 53–72. (In Russ.).

6. Gordeev, P. N. (2020). *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 godu* [*State Theatres of Russia in 1917*]. Russian State A. I. Herzen Pedagogical University Publ. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Гордеев П. Н. — доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.).

Information about the author:

Petr N. Gordeev — Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries).

Статья поступила в редакцию 22.11.2024;
одобрена после рецензирования 11.02.2025;
принята к публикации 25.02.2025.

The article was submitted 122.11.2024;
approved after reviewing 11.02.2025;
accepted for publication 25.02.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Музыкальный театр: вопросы истории

Научная статья
УДК 782.8
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-154-179
EDN YBIPMQ

Ранние сценические произведения Станислава Монюшко: история создания и постановок в Минске и в Вильне

Ольга Валерьевна Собакина
Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
olas2005@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0003-0161-949X



Аннотация. Статья посвящена ранним сочинениям Станислава Монюшко для музыкального театра, написанным в Минске и Вильне (1830–1840-е годы). Они имели разные жанровые обозначения: комедио-оперы, оперетты, музыкальные сценки, селянки, идиллии. Сегодня трудно не только провести их жанровую дифференциацию, но и установить точные даты создания, поскольку от некоторых остались лишь наброски.

© Собакина О. В., 2025

Уже первый биограф Монюшко Александр Валицкий считал многие произведения утраченными и не мог прояснить обстоятельства их создания. Сам композитор чаще всего называл свои небольшие сценические сочинения опереттами, в музыковедении употребляется целый ряд терминов, акцентирующих размер таких произведений, особенности сюжета и образного строя (малые оперы, музыкальные мелодрамы, идиллии). Став удачным началом пути, они помогли композитору не только сформировать собственный подход к творческому процессу, но и значительно расширили границы интересов в области музыкального театра. В польской и белорусской музыкальной культуре оперетты Монюшко не утратили своего значения до настоящего времени. В статье учтены последние научные данные, позволяющие уточнить обстоятельства и хронологию их создания, жанровые характеристики.

Ключевые слова: Станислав Монюшко, польская опера, водевиль, комедио-опера, оперетта, Оскар Милевский, Винцент Дунин-Марцинкевич, Варшавское музыкальное общество

Для цитирования: *Собакина О. В.* Ранние сценические произведения Станислава Монюшко: история создания и постановок в Минске и в Вильне // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 154–179.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-154-179

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(1)

History of Musical Theatre

Original article

Early Stage Works by Stanisław Moniuszko: History of Creation and Productions in Minsk and Vilnius

Olga V. Sobakina
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉olas2005@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0003-0161-949X

Abstract. The article is devoted to Stanisław Moniuszko's early compositions for musical theatre, written in Minsk and Vilnius (1830–1840s). They had different genre designations: comedy-operas, operettas, musical scenes, pastorals, idylls. Today it is difficult not only to differentiate their genres, but also to establish the exact dates of writing, since only sketches remain of some of them. Even Moniuszko's first biographer, Aleksander Walicki, considered that many of the works were lost and could not clarify the circumstances of their creation. The composer himself most often called his small stage compositions "operettas"; musicologists use a number of terms emphasizing the size of such works, features of the plot and figurative content (*small operas*, *musical melodramas*, *idylls*).

Having become a successful start to his works, they helped the composer not only to form his own approach to the creative process, but also significantly expanded the boundaries of his interests in the field of musical theatre. In Polish and Belarusian musical culture, Moniuszko's operettas have not lost their significance to this day. The article includes the latest scientific data, allowing us to clarify the circumstances and chronology of their creation, as well as genre characteristics.

Keywords: Stanisław Moniuszko, Polish opera, vaudeville, comedy-opera, operetta, Oskar Korwin-Milewski, Wincenty Dunin-Marcinkiewicz, the Warsaw Musical Society

For citation: Sobakina, O. V. (2025). Early Stage Works by Stanisław Moniuszko: History of Creation and Productions in Minsk and Vilnius. *Contemporary Musicology, 9*(1), 154–179.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-154-179

Введение

Как известно, творческий путь Станислава Монюшко (1819–1872, *Иллюстрация 1*) начинался в Минске и в Вильне, где были написаны ранние произведения для театра.

Со временем они померкли в тени его «Гальки» (1847)[1], польской национальной оперы, выдающейся по новаторским решениям [2], однако в свое время были с энтузиазмом восприняты местной публикой. Отдельные — такие как называемая ныне оперой «Селянка», оперетты «Карманьоль» и «Лотерея» — не утратили значения в польской и белорусской музыкальной культуре и в наше время. Каталог ранних сценических произведений Монюшко составил первый биограф композитора Александр Валицкий. Он считал многие произведения пропавшими и не мог уточнить, когда они были написаны. Позднее поиски в этом направлении предпринял Витольд Рудзиньский, а дополнил их благодаря случайным находкам Мариан Фукс [3, s. 20–21; 4, s. 168–169].

Новый этап изучения материалов в архивах был связан с длительной подготовкой

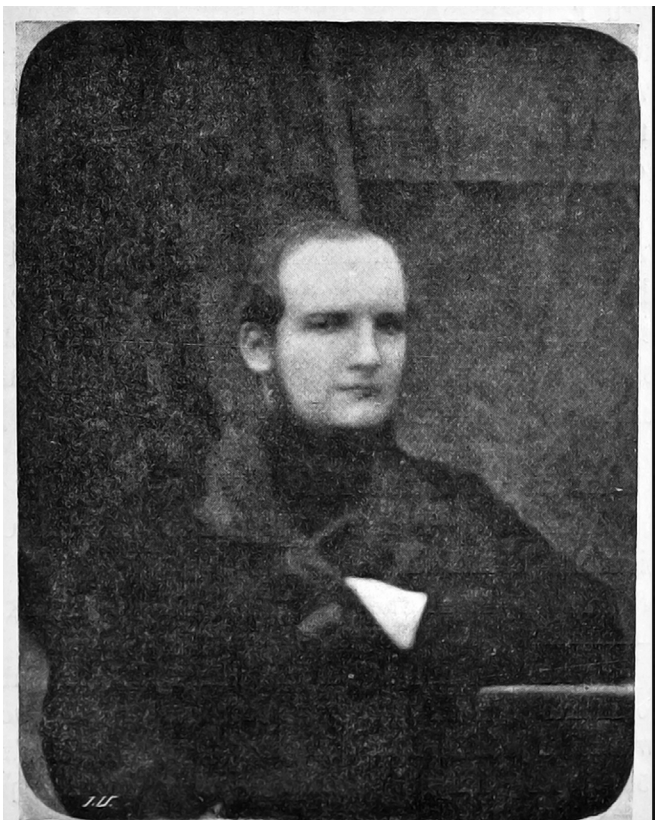


Иллюстрация 1. Станислав Монюшко. Дагерротип, опубликованный в 1840-е годы в «Иллюстрированном еженедельнике». Источник иллюстрации [1]

[1] Композитор долго искал либретто для «настоящей» оперы, сочиняя свои оперетты. Именно постановка одной из них, «Лотереи», привела его в Варшаву, где он встретился с Влодзимежем Вольским.

к празднованию 200-летнего юбилея композитора, когда, в частности, Светлана Николаевна Немогай исследовала и привезла в Минск копии некоторых неизвестных ранее рукописей сценических сочинений. Однако это событие не уменьшило количества вопросов по поводу обстоятельств их возникновения.

О жанровых обозначениях и сохранности партитур

В силу неопределенности и разночтений в документах точные даты создания ранних сценических сочинений Монюшко установить порой весьма сложно. В настоящее время ряд польских музыковедов, режиссеров и дирижеров также выражают сомнения по поводу авторства некоторых из них — особенно после изучения архивов Варшавского музыкального общества (далее ВМО)[2], располагающего наибольшим количеством источников. В этой ситуации очевидно, что из-за отсутствия оригиналов о фальсификации можно говорить в первую очередь в отношении утраченных и восстановленных позднее оперетт.

Известно 15 ранних сценических сочинений Монюшко. В XIX веке они имели различные жанровые обозначения — *комедио-оперы*, *оперетты*, *музыкальные сценки* (фрашки, от польск. *fraszka*), *селянки* и даже *идиллии*[3]. Исследователи творчества композитора в своих работах говорят о них как о малых операх, музыкальных комедиях, мелодрамах или идиллиях, руководствуясь скорее их сюжетом, размерами и общепринятыми представлениями о поэтике подобных жанров. Ценную информацию приводит Немогай:

> Комедио-опера в первой трети XIX века — сочинение с развернутыми разговорными диалогами и солидными музыкальными номерами, где литературный текст составляет основу действия, а музыкальные номера дополняют его и раскрывают эмоциональное содержание в качестве своеобразных программных иллюстраций <…> музыка в таких сочинениях могла подбираться и композитором, и драматургом, и не обязательно быть оригинальным произведением. Комедио-опера являлась копией французской водевильной комедии (*comedie en vaudeville*) рубежа XVII–XVIII веков [5, с. 124].

[2] ВМО/WTM, Секция имени Монюшко.

[3] Например, «Идиллию», «Волшебную воду», «Бэттли» часто называют операми, хотя вряд ли они могут таковыми считаться. Последние две не сохранились, а первая, судя по упоминаниям и либретто (с названием «Селянка»), представляла собой типичную комедио-оперу и названа оперой уже в наши дни (исполняется в Беларуси под названием «Селянка», которое, согласно понятиям того времени, выступает синонимом для жанра идиллии).

По сложившейся традиции жанра стихотворные тексты пьесы распевались на популярные мелодии, в финале все герои должны были выступить ансамблем, куплеты которого напоминали зрителям основные темы такой «оперетты». Как подчеркивает исследовательница, определением этого жанра как «комедио-оперы» польская культура обязана драматургу Людвику Дмушевскому [там же], который не любил слово «водевиль» и ввел новый термин в 1804 году для музыкальной комедии с польским текстом[4].

Монюшко чаще всего называл свои ранние произведения опереттами (польск. мн. *operetki*). Например, в письме жене от 19 октября 1843 года из Минска он просил выслать ему рукописи «Варшавской лотерии» и «Идеала»: «...Пользуясь случаем, хотел бы обратить на себя внимание, а эти две оперетты могут быть отлично представлены» [6, s. 92]. Упомянутые сочинения им самим в партитуре обозначены как «фрашка» и «комедио-опера», но в письме фигурируют как «оперетты». Именно этот термин композитор, по-видимому, считал достаточно емким, поскольку он выражал общую специфику жанра при всем разнообразии сюжетных особенностей. Хотя формально ранние сочинения Монюшко отнюдь не всегда соответствуют поэтике оперетты в нынешнем понимании, мы используем в статье этот термин в качестве основного.

Самым первым сценическим опусом Монюшко стала одноактная комедия, а точнее музыка к водевилю «Конторщики» на текст Фридерика Скарбека, написанная скорее всего в 1835 году. Заметим, что в более ранней литературе о Монюшко (даже в монографии Рудзиньского [7]) упоминания об этом сочинении практически отсутствуют. Считалось, что, как и большинство юношеских оперетт, оно сохранилось во фрагментах. Однако в последних публикациях, в том числе в статье Немогай, указано, что в архивах ВМО был найден его полный текст [8, s. 57]. Исследовательница рассматривает этот композиторский опыт в контексте литовской музыкальной культуры, а также сравнивает два имеющихся источника — краковскую копию (из библиотеки Ягеллонского университета) и сохранившуюся в ВМО анонимную партитуру, на которой ошибочно обозначена дата 1832 (подчеркнем, что точное время сочинения не установлено, предлагаемая Немогай дата — не ранее 1834 года, когда в Варшаве была издана одноименная пьеса) [Ibid., s. 58].

[4] *Dmuszewski L. A.* Siedem razy jeden. Komedioopera w 1 akcie oryginalnie napisana. Первая постановка: Варшава, 14 декабря 1804 года.

В *Таблице 1* представлен список ранних сценических произведений, которые уцелели или были найдены после смерти композитора (полное источниковедческое описание дано в приложении):

Таблица 1. Ранние сценические сочинения Монюшко

Год	Название	Жанр	Либретто	Город
1832 (или 1835)[5]	«Конторщики» (*Biuraliści*)	комедио-опера в одном акте	Фридерик Скарбек	Минск
1838	«Швейцарская хижина» (*Die Schweizerhütte*)	комическая опера в двух актах	Станислав Монюшко по комической опере Карла Блюма	Берлин
1839 (?)	«Ночлег в Апеннинах» (*Nocleg w Apeninach*)	комедио-опера в одном акте	Александр Фредро	Вильна — Убель?
1840	«Идеал, или Новое сокровище» (*Ideał czyli Nowa Precjoza*)	комедио-опера в двух актах	Оскар Корвин-Милевский по лирической драме «Прециоза» (*Precjoza*) на текст Юзефа Минасовича	Вильна?

[5] Первая дата основана на сведениях, принятых в польском музыковедении и опубликованных в официальных источниках к 2019 году. Вторая — уточненная музыковедами (М. Коморовска, Г. Зезюля, М. Прохаска, С. Н. Немогай) на основе изучения архивов в те же годы. Точная дата не всегда может быть установлена, поскольку в сохранившихся письмах Монюшко этих сведений нет. В научных трудах до 1970-х годов приводится довольно много некорректных, документально не подтвержденных дат.

1840 (1852?)	«Цыгане» (*Cyganie*, во второй редакции «Явнута», *Jawnuta*)	селянка в двух актах	Франчишек Дионисий Княжнин, адаптация Владислава Сырокомли	Вильна — Варшава
1840	«Последняя варшавская лотерея» / «Лотерея» (*Ostatnia loterea warszawska / Loterea*)	музыкальная сценка («фрашка»)	Оскар Корвин-Милевский по водевилю Людвика Адама Дмушевского	Вильна
1841, или ранее в Берлине (также 1842, Вильна)	«Новый Дон Кихот, или Сто безумий» (*Nowy Don Kiszot czyli Sto szaleństw*)	комедия (фарс) в трех актах[6]	Александр Фредро по Мигелю Сервантесу	Вильна
1841 (1842?)	«Карманьоль, или Французы любят шутить» (*Karmaniol czyli Francuzi lubią żartować*)	комедио-опера в двух актах	Оскар Корвин-Милевский в редакции Станислава Монюшко	Вильна
1843	«Идиллия» (*Idyll*), также «Селянка»	селянка, опера в двух актах [9]	Винцент Дунин-Марцинкевич и Станислав Монюшко	Вильна

Необходимо подчеркнуть, что в сведениях о датах сочинения и постановках, а также о сохранности нотных источников немало разночтений. В 2010-е годы в связи с празднованием юбилея композитора стали более тщательно изучаться архивы ВМО, и многие материалы были заново пересмотрены и оценены. Именно после этого стало возможным исполнить

[6] Жанр либретто «Идеала» и «Нового Дон Кихота» Зезюля определяет как парафразу [10].

«Ночлег в Апеннинах», «Идеал», «Швейцарскую хижину» (*Иллюстрация 2*), был найден текст «Конторщиков». Другие сочинения — «Лотерея», «Новый Дон Кихот», «Карманьоль», «Явнута» — ставились на сцене на потяжении долгого времени, и их тексты лишь уточнялись и дополнялись.

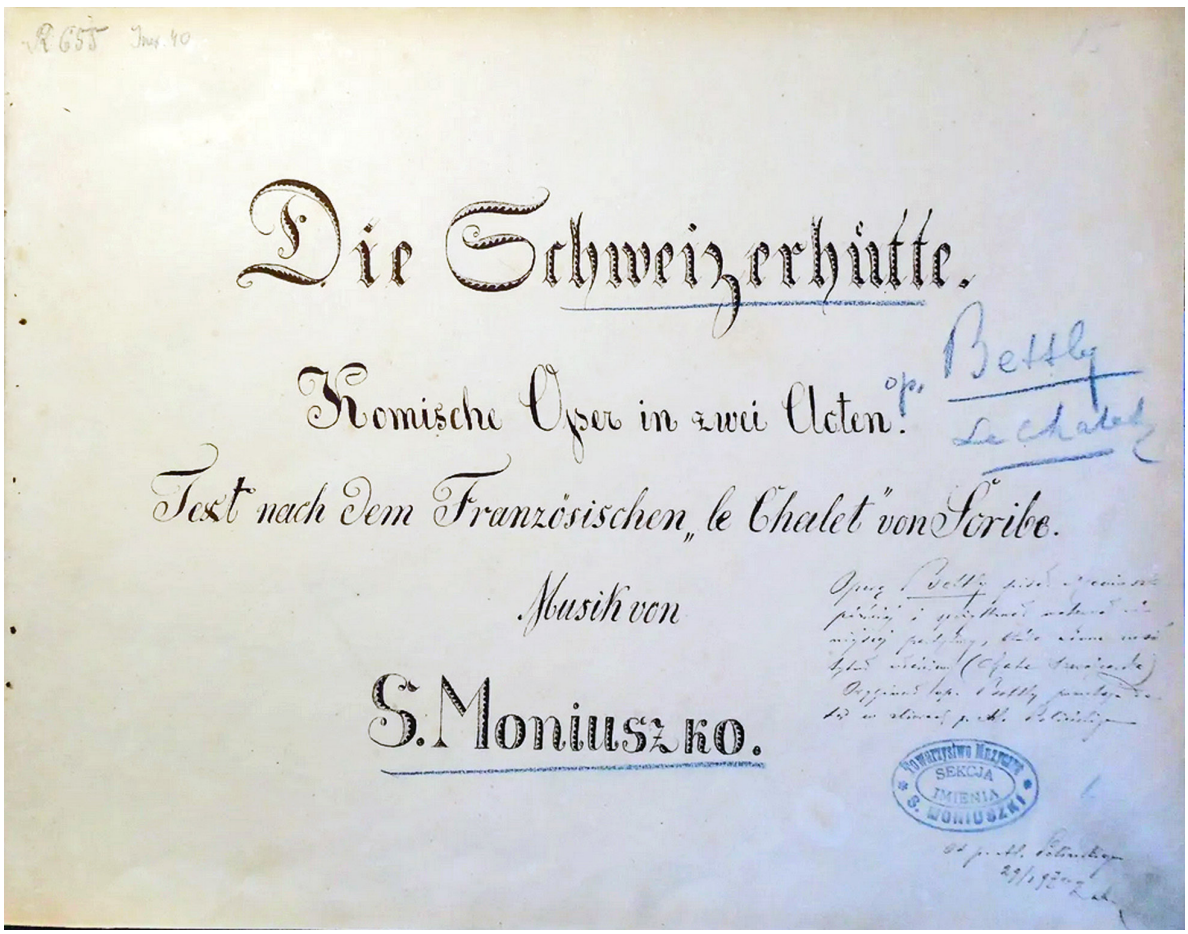


Иллюстрация 2. Die Schweizerhütte. Титульный лист клавира.
Источник иллюстрации [1]

Менее всего повезло популярной в свое время «Идиллии». Ее пришлось восстанавливать, опираясь на принцип аналогии с композицией водевиля как жанра, поскольку интерес к ней был обусловлен сохранением традиций белорусского национального музыкального театра.

Оригинальная рукопись «Карманьоля» была обнаружена Здзиславом Яхимецким [Zdzisław Jachimecki] еще в 1900 году во Львове, где незадолго до этого он был возобновлен артистами Общества любителей сцены и академического хора. К 200-летнему юбилею композитора дирижер Мацей Прохаска [Maciej Prochaska] реконструировал партитуру этого сочинения. Как отмечалось в прессе, «после записи выяснилось, что водевиль действительно оказался искрометной комедией, заставляющей плакать от смеха и в наше время» [1].

Благодаря большой работе и счастливому стечению обстоятельств в научный обиход были введены сведения о сочинениях, считавшихся утраченными: «Волшебная вода», «Битва музыкантов» и «Набор рекрутов». О последнем достоверно известно лишь то, что он был поставлен в 1841 году в Минске на торжествах по случаю вступления Федора Мирковича на пост губернатора. От этой оперетты осталась только песня «Скоротечное время уничтожило мое счастье» (*Czas w chyżym przełocie zniszczył szczęście moje*) [9, s. 48].

Удивляет не количество восстановленных фактов и материалов, неизвестных ранее, а то, что исследование архивов, в которых могли оказаться произведения Монюшко, началось только сейчас. Характерный случай, в результате которого было обнаружено неизвестное произведение, описан в статье Гжегожа Зезюли:

> Я думал, что существует комическая опера Монюшко с французским текстом под названием «Бэттли». Между тем сохранился только ее неоригинальный вариант, текст которого переведен на польский язык, а вокальные партии дописаны Габриэлем Ружнецким лишь в 1877 году. Но оказалось, что существует еще и немецкая опера Монюшко, о которой ученые никогда не писали, потому что считали ее позднейшей переработкой «Бэттли». Когда я взял рукопись в руки, то увидел, что… в ней имеется оригинальный немецкий текст. <…> Я определил, что это либретто оперетты Карла Блюма, премьера которой состоялась в Берлине в 1835 году. Когда Монюшко через год приехал в Берлин, он мог купить либретто или даже посмотреть спектакль. Либретто Блюма ему, должно быть, нравилось, поскольку он начал писать к нему собственную музыку [10].

История сочинения ранних сценических произведений

Среди увлечений семьи Монюшко важное место занимала подготовка спектаклей с музыкой. Над ними трудился довольно широкий круг родни и друзей, и это не случайно: в 1820–1830-е годы любительские труппы Минской

губернии имели возможность выступать даже на сценах городских театров[7]. В такой обстановке у юного композитора совершенно закономерно возникло желание попробовать себя в популярных сценических жанрах. История его обращения к этой сфере музыкального театра ведет из Минска в Берлин, а затем снова в Минск и Вильну.

После переезда в Вильну в 1840 году композитор часто навещал Минск. Источник в городском парке стал поводом для создания оперетты «Волшебная вода» (1842)[8]: уже 21 января 1843 года композитор писал теще, что первый акт полностью готов, а второй пока не инструментован [6, s. 88]. Авторами либретто были сразу двое наиболее заметных в Минске и Вильне драматургов того времени — Оскар Корвин-Милевский и Винцент Дунин-Марцинкевич. Из музыки в варшавском архиве сохранилась только авторская партитура увертюры, а сведения о постановке очень противоречивы. Витольд Рудзиньский уверенно утверждает, что премьера состоялась в Минске, а Шимон Пачковский, напротив, считает, что скорее всего оперетта никогда не ставилась на сцене. По косвенным источникам можно предположить ее исполнение в Вильне в начале 1840-х [9, s. 44]. Известно, что увертюра прозвучала в сезоне 1897–1898 годов на концертах оркестра ВМО, после этого она стала репертуарным произведением.

В Минске Монюшко сочинил музыку также к нескольким драматическим спектаклям. Первым опытом стало сопровождение к драме Юзефа Коженёвского «Карпатские гурали (горцы)» (*Karpaccy górale*), которую поставили в Вильне в 1844 году. Музыка к четырехактной мелодраме французских авторов Анисе-Буржуа и Адольфа Д'Эннери «Каспер Хаузер» (*Kasper Hauser*) впервые прозвучала в Минске 18 ноября 1843 года. Представление пользовалось огромным успехом и было сыграно 21 раз при полном зале — для того времени это небывалый успех. В Виленском театре исполнялись еще две постановки с музыкой Монюшко: трехактная мелодрама «Дон Жуан де Барбастро» (премьера состоялась 19 января 1845 года) и пятиактная мелодрама Д'Эннери и Лемуана «Сабаудка, или Благословение матери» (премьера 6 мая 1845 года).

Начав сочинять сценические произведения еще в Минске, композитор продолжил эту работу в Вильне, где была возможность предлагать их различным театральным коллективам. Неослабевающий интерес Монюшко к «опереттам»,

[7] Семья Монюшко устраивала домашние спектакли в усадьбе родственников, позднее этот опыт пригодился в постановке «Селянки» на минской сцене.

[8] Это предположение высказала Немогай [9, s. 44].

несомненно, был связан с желанием добиться популярности и найти возможности для постановок в музыкальных театрах разных городов (кроме Вильны и Минска — Гродно, Львов, Варшава). Для обращения к легкому жанру, помимо его доступности для исполнения на местной сцене, была и более простая причина — необходимость заработка, о которой молодой композитор так часто упоминал в письмах к жене.

Уже юношеские оперетты «Ночлег в Апеннинах» и «Новый Дон Кихот» на тексты Александра Фредро пользовались огромным успехом[9]. Первая, обозначенная как водевиль с музыкой, была создана при участии друзей и родственников Монюшко на сюжет комедии львовского графа Фредро (1825) и основана на истории похождений последнего в Италии. Неизвестно, когда и при каких обстоятельствах Монюшко мог познакомиться с этим произведением, а также как его водевиль попал во Львов, не установлено и точное время создания опуса. Скорее всего, текст «Ночлега в Апеннинах» композитор получил от друзей или от знакомых актеров, поскольку семья Монюшко не пропускала спектаклей гастролеров. Так или иначе, после двух лет обучения в Берлине, когда в 1839 году Монюшко отправился на каникулы в Вильну, в его багаже было два новых сочинения, которые там ждали для исполнения: Месса для сопрано, хора и оркестра, а также этот водевиль.

После премьеры в Вильне в 1839 году (имя автора, по его желанию, на первой афише указано не было) состоялась постановка во Львове, о которой упоминает Регина Кашер [11, с. 171]. Несколько позднее пьеса была поставлена в Гродно и затем снова в Вильне. Водевиль стал важным этапом творчества композитора, фактически открывшим ему путь на сцену (*Иллюстрация 3*). Музыкальные номера оперетты — это увертюра, начинающаяся звуками почтового рожка, которые стремительно превращаются в картину бури, шутливые песенки, дуэты и арии, а также хоры.

Успех вдохновил Монюшко, и он обратился к Фредро с просьбой написать либретто для полноценной оперы, однако ответа не получил и продолжил работать в «легком» жанре, воспользовавшись еще одним текстом драматурга в трехактной оперетте «Новый Дон Кихот, или Сто безумий». В отличие от «Ночлега», «Дон Кихот» не только ставился, но в 1928 был заново издан (в отрывках)[10].

[9] Их сочинение было принято относить к берлинским годам, хотя первая написана ранее, до отъезда в Берлин, а «Новый Дон Кихот» — позднее.

[10] Эти ранние «оперетты» также называют «две комедии Фредро с музыкой Монюшко». Поставлены в обновленной версии во Вроцлаве в 2017 и 2018 годах.

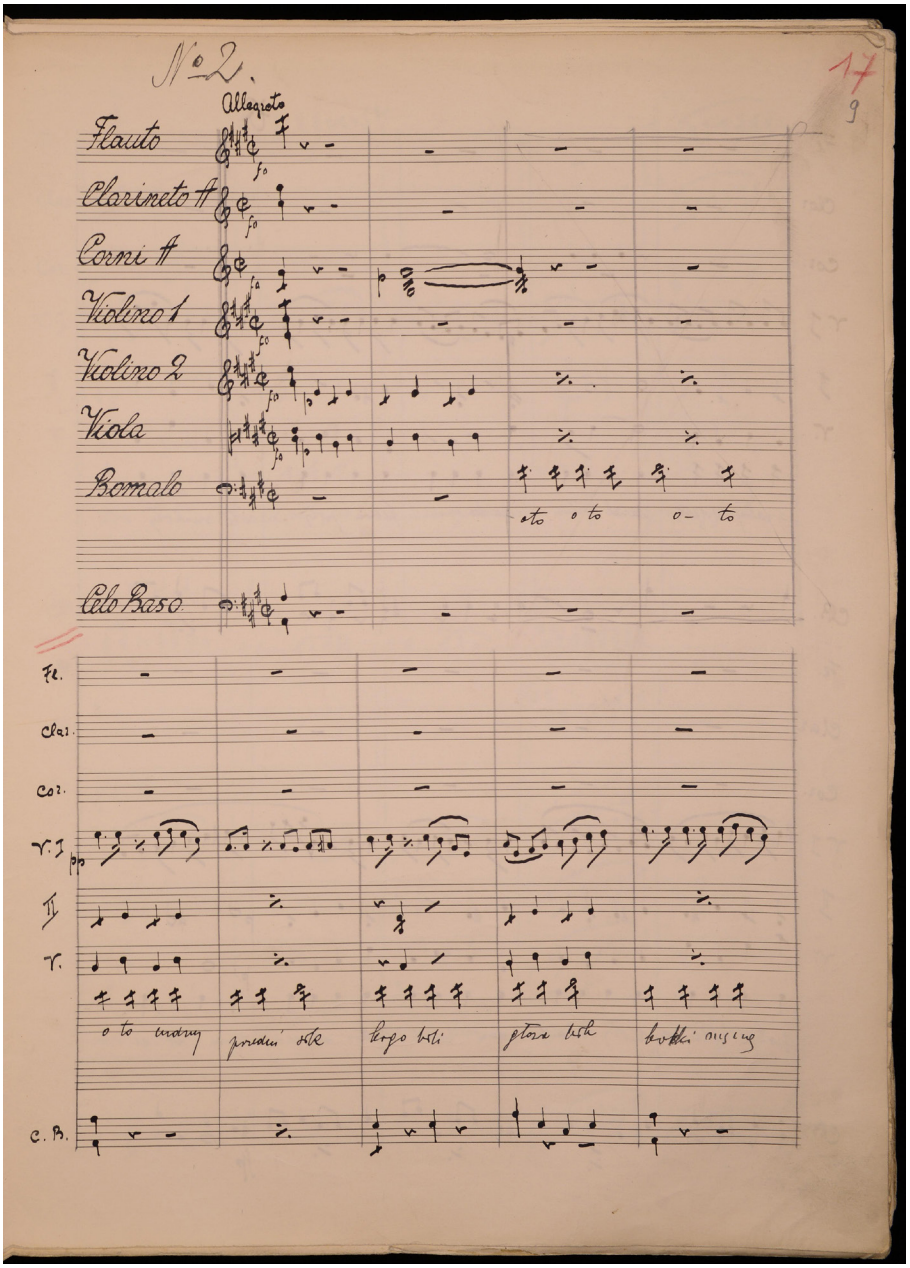


Иллюстрация 3. Фрагмент партитуры оперетты «Ночлег в Апеннинах». Источник: *Moniuszko S.* Nocleg w Apeninach. Komedjo-opera w 1 akcie. Polona. Domena Publiczna. URL: https://polona.pl/preview/4c98b7f7-da8a-457a-8ed6-e7b82f8656bf

Между двумя этими водевилями в конце 1840 года в Вильне появились «Идеал» и «Лотерея», ставшие началом интенсивного сотрудничества с известным виленским драматургом Оскаром Корвин-Милевским. «Идеал», «Карманьоль, или Французы любят шутить» и оперетта-фрашка «Последняя варшавская лотерея» написаны на протяжении короткого периода, который завершила совместная работа над утраченной (за исключением увертюры) «Волшебной водой», сочиненной при участии заметного уже в то время Дунина-Марцинкевича. Среди ранних произведений этим опереттам, можно сказать, повезло: они сохранились. Единственный комплект партитуры и голоса увертюры «Идеала» были найдены и изданы Секцией имени Монюшко ВМО. Из других подобных сочинений рубежа 1840-х годов эта двухактная оперетта выделяется объемной партитурой с развернутыми вокальными номерами и сложными оркестровыми сценами, увертюрой и финалом[11].

Сюжет «Лотереи» основан на незамысловатом эпизоде «из реальной жизни»: собравшиеся в придорожном трактире ждут прибытия почтовой кареты и посылки со списком номеров, выбранных в последнем розыгрыше лотереи. Монюшко такие постоялые дворы были хорошо знакомы; он путешествовал и часто сталкивался с финансовыми проблемами, а также сам играл в лотерею. В оперетте ситуация стремительно «обрастает» увлекательными подробностями. Главные герои театрального действия — бедный приказчик Ян Пёркевич и его возлюбленная Ханна Шлачицкая, которую отец хочет выдать замуж за богатого Бибулькевича. Неожиданно мечты влюбленных осуществляет таинственный Незнакомец, который под видом выигрыша в лотерею дарит им деньги на свадьбу.

«Лотерея» была поставлена труппой Вильгельма фон Шмидкоффа[12] в Минске под названием «Варшавская лотерея» (1843), однако еще в 1841 году тем же составом была исполнена в Гродно. Музыка Монюшко понравилась публике, и по предложению дирекции 12 сентября 1846 года «Лотерею» представили

[11] Неслучайно некоторые темы композитор использовал в других опусах, например, мелодия одной из арий использована в средней части Мазурки, завершающей первое действие «Гальки».

[12] Виленская «Кампания драматических артистов» под руководством уроженца Силезии Вильгельма фон Шмидкоффа [Wilhelm von Schmidkoff] считалась профессиональной оперно-драматической труппой. Известно, что его дочь Эва [Ewa Schmidkoff] была талантливой актрисой и с успехом выступала в главных ролях (сопрано).

в варшавском Театре Вельки, где главную женскую роль Ханны сыграла Паулина Риволи, будущая исполнительница партии Гальки[13].

В наше время из оперетт рубежа 1830–1840-х годов наиболее известен «Карманьоль», написанный и показанный в Вильне (1841)[14]. Автор либретто Корвин-Милевский адаптирует популярный одноименный французский одноактный водевиль (с припиской «эпизод итальянской войны»). Как отмечает Немогай, такая практика была обычной на территориях бывшей Речи Посполитой и России в первой трети XIX века, когда использовались переводы пьес французских драматургов или их свободная адаптация к местной речи с сохранением французской фабулы [12, с. 41].

Сюжет — один из наиболее динамичных среди ранних сценических произведений Монюшко: французская армия приближается к итальянской деревне Сан Джулиано, двигаясь на Маренго[15]. Жители убегают, остается только молодой простодушный парень Карманьоль, готовый вступить в войска республиканцев. Однако вторгнувшиеся в деревню французы принимают его за австрийского шпиона, так что дальнейшее действие развивается вокруг спасения Карманьоля усилиями влюбленной в него Розеллы[16], маркитантки Катажины, «охраняющей» Розеллу от солдат, жителей деревни. Любовные страсти и изображение военных событий поданы в духе пародии, порой переходящей в фарс[17].

Музыкальная часть «Каманьоля» внушительна — 12 развернутых номеров (в том числе семь хоров) и оркестровый антракт между действиями. Отсутствие увертюры при довольно масштабной номерной структуре несколько удивляет. Хотя оно и типично для водевиля, но общий характер музыкального материала

[13] В 1960-е годы «Лотерея» с текстом в современной редакции была поставлена Польским телевидением, а главную роль исполнила известная певица Ирена Сантор.

[14] Зезюля предполагает 1842 год [10].

[15] Местность, где произошла знаменитая битва при Маренго (1800). Любопытной деталью современной вроцлавской постановки стали компьютерные декорации со ссылками на сохранившиеся сельские достопримечательности этой деревни.

[16] Ее отец, как принято в таких сюжетах, препятствует любви героев.

[17] В современной вроцлавской постановке спектакль, расширенный оригинальными диалогами французского водевиля, превратился в полноценное двухчасовое представление.

свидетельствует скорее о том, что увертюра утрачена. Не менее протяженна и текстовая часть — 70 страниц рукописного текста либретто (современная постановка идет более 100 минут). Такой размер заставляет задуматься о жанровом определении сочинения. Конечно, текст в нем доминирует, музыка создает, скорее, своеобразные иллюстрации, однако роль хоровых номеров совершенно нетипична для водевиля (тем более что активно «поющих героев» всего трое — Карманьоль, Катажина и Розелла).

Одним из наиболее интересных ранних опытов стала «Селянка» (название, принятое в Беларуси) или «Идиллия» (авторское название) на текст Дунина-Марцинкевича, который создавался в соавторстве с Монюшко. Из этого опуса сохранился один фрагмент (Песня комиссара), и лишь недавно был найден второй. Правда, есть косвенные сведения, что в сочинении имелась большая сцена с белорусскими народными танцами, а один из героев, Наум Прыгаворка, роль которого на премьере исполнил сам Дунин-Марцинкевич, выражался исключительно белорусскими пословицами, — собственно, благодаря этому «Селянка» и стала одним из первых образцов белорусского музыкально-театрального творчества.

Считается, что премьера оперетты состоялась 9 февраля 1852 года в Минске (упоминания более ранних дат пока не обнаружены) [9, s. 50]. Известно, однако, что ей предшествовали приватные постановки (тем более что автор либретто и его дочь Камилла выступали с друзьями как любительская труппа). После нашумевшей премьеры, из-за использования местного фольклора с текстами на белорусской мове, «Идиллия» была запрещена городскими властями и быстро забылась, хотя исполнялась труппой Марцинкевича в других городах Минской губернии. Об успехе спектакля Дунин-Марцинкевич упоминал в письме к виленскому книгоиздателю Александру Завадзкому [Zawadzki], прося подготовить новый тираж либретто [Ibid.]. Из его же писем известно, что в сочинении и постановке принимали участие друзья композитора (К. Крыжановский, В. Дунин-Марцинкевич и его дочь Камилла), использовавшие свои и другие популярные вставные номера [Ibid., s. 51]. Под названием «Селянка» произведение было реконструировано в 1993 году и показано в Большом театре Беларуси (режиссер Николай Пинигин).

Двухактная «Явнута» с развернутыми диалогами представляет собой попурри из прежних сочинений Монюшко (ее текст — самый объемный среди всех его сочинений этого жанра). Сначала композитор хотел добавить музыку к «Цыганам» Францишека Дионисия Княжнина и исполнить их с любителями в Вильнюсе.

Однако затем он попросил своего друга, поэта Владислава Сырокомлю упростить этот популярный, но слишком запутанный сюжет. Позднее «Цыган» переименовали в «Явнуту» в честь главной героини, под этим названием оперетта с большим успехом была впервые исполнена 19 (20?) мая 1852 года во время концерта в Вильнюсе вместе с завершенной к этой дате комической оперой «Бэттли». Наверное, трудно найти другое сочинение Монюшко, которое получило столько дополнений в процессе его постановок, что, однако, нисколько не противоречило его жанру.

Заключение

Подводя итог, хотелось бы отметить, что сфера комического оказалась органичной частью творчества Монюшко. Интерес к ней у композитора никогда не угасал. Став удачным началом пути, оперетты помогли Монюшко не только найти собственный подход к творческому процессу, но и значительно расширили границы интересов — ведь во время создания «легковесных» опусов он сочинял свои камерно-вокальные шедевры, симфонические и литургические произведения, успешно искал себя в жанре оперы-драмы. От сочинения к сочинению заметен прогресс в области инструментовки, мелодико-ритмические идеи становятся все масштабнее и интереснее (показательны стилизованные под испанский фольклор мелодии в «Новом Дон Кихоте», цитаты из французской музыки в «Карманьоле»).

Очевидно, что, начав с расхожих театральных сюжетов, композитор стремился к оригинальным либретто и находил возможность писать просто, но все более совершенно. И хотя условия для исполнения его произведений в начале пути были более чем скромными, однако благодаря успеху своих оперетт на сцене он пользовался поддержкой и любовью широкого круга любителей музыки.

Приложение

Таблица 2. Список ранних сценических сочинений с описанием имеющихся источников

Год и город	Название, жанр	Либретто	Имеющиеся сведения о партитуре или первом издании
1832 (также 1835) Минск	«Конторщики» (*Biuraliści*) комедио-опера в одном акте	Фридерик Скарбек	Рукописная партитура (*Biuraliści. Komedio-Opera w I akcie roku 1832 w Mińsku* | *Muzyka Stanisława Moniuszki*) хранится в ВМО
1838 Берлин	«Швейцарская хижина» (*Die Schweizerhütte*), комическая опера в двух актах	Станислав Монюшко по комической опере Карла Блюма Mary, *Max und Michel* (1836), текст либретто немецкий	Авторская рукопись клавира найдена в архиве ВМО[18]
1839 (?) Вильна – Убель?	«Ночлег в Апеннинах» (*Nocleg w Apeninach*), комедио-опера в одном акте	Александр Фредро	Рукопись и музыка считались утраченными за исключением фрагментов. В Библиотеке Народовой найден полный текст копии партитуры

[18] Рукопись клавира «Швейцарской хижины» с пометками самого Монюшко обнаружил в 2012 году в архивах ВМО Гжегож Зезюля при поиске оригинала «Идеала» [10].

1840 Вильна?	«Идеал, или Новое сокровище» (*Ideał czyli Nowa Precjoza*), комедио-опера в двух актах	текст Оскара Корвин-Милевского по популярной в Польше лирической драме *Precjoza* с музыкой К.-М. Вебера на текст Юзефа Минасовича (1827, по Гюго и Сервантесу)	Авторская рукопись найдена в архиве ВМО[19]
1840 (1852?) Вильна – Варшава	«Цыгане» (Cyganie), во второй версии «Явнута», (*Jawnuta*), селянка в двух актах	Парафраза Франчишека Дионисия Княжнина в адаптации Владислава Сырокомли	Премьера I версии состоялась в Вильне 20 мая 1852 года; II версия (*Jawnuta*, 1858) поставлена в Варшаве 5 июня 1860 года. Избранные номера изданы: Варшава: Gustaw Sennewald, 1860
1840 Вильна	«Последняя варшавская лотерея» / «Лотерея» (*Ostatnia loterea warszawska / Loterea*), музыкальная сценка (*fraszka* – фрашка)	Оскар Корвин-Милевский по водевилю Людвика Адама Дмушевского Terno (Варшава, 1805, переработка французского водевиля)	Сохранился автограф партитуры для варшавской постановки 1846 года[20]

[19] Рукопись «Идеала», которую считали частично утерянной (включая полностью утраченное либретто) нашел в архивах ВМО дирижер Мачей Прохаска.

[20] Оркестровая партитура, переложение для фортепиано и либретто «Лотереи» были переизданы Секцией имени Монюшко ВМО в варшавской фирме «Gebethner i Wolff».

1841, или ранее в Берлине (также 1842, Вильна)	«Новый Дон Кихот, или Сто безумий» (*Nowy Don Kiszot czyli Sto szaleństw*), фарс в трех актах (*Krotochwila we trzech aktach wierszem, ze śpiewami*)	Комедия (фарс) Александра Фредро (1822, издана 1826) по Мигелю Сервантесу	Первое издание Песни Дон Кихота, Романса и Думки (*Trzy Śpiewy z krotochwili*): Львов, 1851, А. Фредро (*wydana z partytury przez autora Aleksandrowi Hr. Fredrze Przystanéj*)[21]
1841 (1842?) Вильна	«Карманьоль, или Французы любят шутить» (*Karmaniol czyli Francuzi lubią żartować*), комедио-опера в двух актах	Оскар Корвин-Милевский в редакции Станислава Монюшко. Адаптация одноименного французского одноактного водевиля (с припиской «эпизод итальянской войны» (авторы Эмманюэль Теолон, Филипп де Торж, Эрнест Жем / E. Théaulon, Ph. de Torges и E. Jaime)	В конце 1890-х была найдена житомирская копия партитуры 1852 года[22]. В BMO: *Karmaniol. Operetka we dwóch aktach z Francuzkiego P. Théolon | Tłumaczenie Oskara Milewskiego | Muzyka Stanisława Moniuszki.* Партитура: WTM № 664. Либретто: WTM № 1282.

[21] Хранение первого издания фрагментов: *Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu*. Три фрагмента изданы «с партитуры Монюшко» автором фарса, графом Александром Фредро. Впоследствии переиздавались отдельные номера и клавир.

[22] В 1900 году во Львове с этой копией ознакомился З. Яхимецкий благодаря возобновлению спектакля. До упоминания о находке в России считалось, что сохранился только дуэт «Не плачь, любимая» [11, с. 171].

Не позднее 1841 Минск – Вильна	«Набор рекрутов» (*Pobór rekrutów*), также «Взятие рекрута у евреев» (*Pobór rekruta u Żydów*), комическая опера в одном акте	Винцент Дунин-Марцинкевич	Утрачена (за исключением одной песни, опубликованной композитором). Авторство до сих пор остается под вопросом[23]
Не позднее 1842 Вильна	«Новый наследник» (*Nowy dziedzic*), оперетта в одном акте	?	Первая версия утрачена. Новые слова Макса Радзишевского соединили с ранее написанной музыкой в 1869 году, клавир этой версии сохранился
1843 Вильна	«Идиллия» (*Idyll*), также «Селянка», селянка (опера) в двух актах	Винцент Дунин-Марцинкевич и Станислав Монюшко	За исключением либретто и двух номеров утрачена, исполняется в Беларуси в реконструкции
1840-е	«Битва музыкантов» (*Walka muzyków*)	Винцент Дунин-Марцинкевич	Утрачена
1840-е	«Желтый ночной колпак, или Коленда под Новый год» (*Żółta szlafmyca albo Kolęda pod Nowy Rok*)	?	Утрачена

[23] В афише первого представления значится: «Комическая опера в одном акте, оригинально написанная Марцинкевичем и Кшижановским, с музыкой, ими же аранжированной» [9, s. 49].

Не позднее 1843 Вильна	«Волшебная вода» (*Woda cudowna*)	текст Винцента Дунин-Марцинкевича и Оскара Корвин-Милевского	Утрачена. Оригинальная рукопись увертюры хранится в ВМО
1846 (?), премьера состоялась в Вильне 20 мая 1852 года) Вильна	«Бэттли» (*Bettly*), комическая опера в двух (?) актах	либретто на французском языке Франца фон Шобера (по Скрибу и Мельвилю)	Сохранилась редакция 1877 года с польским переводом и вокальными партиями, написанными Габриэлем Ружнецким

Список литературы

1. *Fijołek M.*, *Zieziulą G.* «To historia jak z filmu! Polski naukowiec odkrył nieznaną operę Moniuszki!». Wywiad // Niezalezna.PL. 15.11.2018, 10:32. URL: https://niezalezna.pl/kultura-i-historia/to-historia-jak-z-filmu-polski-naukowiec-odkryl-nieznana-opere-moniuszki-wywiad/245327?gid=8202 (дата обращения: 12.03.2024).

2. *Собакина О. В.* История создания и особенности драматургии виленской редакции оперы Станислава Монюшко «Галька» // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 68–89.

3. *Rudziński W.* Śladami Stanisława Moniuszki // Ruch Muzyczny. 1983. № 17. S. 20–21.

4. *Fuks M.* Nieznana opera Moniuszki // Z diariusza muzycznego, cz. 1. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 1977. S. 168–169.

5. *Немагай С. М.* Паміж вадэвілем і операй: жанравая спецыфіка ранніх сцэнічных твораў Станіслава Манюшкі // Мастацкая прастора Еўропы XIX – пачатку XXI ст. і Станіслаў Манюшка: гісторыя, сучасны стан: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. форуму, Мінск, Смілавічы, 30–31 мая 2019 г. Мінск: Беларуская навука, 2021. С. 122–137.

6. Stanisław Moniuszko. Listy zebrane / red. W. Rudziński. Kraków: PWM, 1969.

7. *Rudziński W.* Stanisław Moniuszko: studia i materiały. Cz. 1. Kraków: PWM, 1955.

8. *Niemahaj S.* Bióraliści Stanisława Moniuszki: wokół komedio-opery Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej // Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki / pod red. Magdaleny Dziadek i Elżbety Nowickiej. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2014. S. 57–73.

9. *Niemagaj Ś.* Mińsk. Miasto młodości muzycznej Stanisława Moniuszki. Designed by: Siarhei Makhau. URL: https://moniuszko200.pl/pl/publikacje/swiatlena-niemagaj-minsk-miasto-mlodosci-stanislawa-moniuszki (дата обращения: 12.03.2024).

10. *Zieziula G.* The Forgotten Operatic Works of Stanisław Moniuszko from the Berlin and Vilnius Periods: From Preserved Sources to Contemporary Performances // 2019, International Conference "Stanisław Moniuszko,a Prominent Citizen of Vilnius". Lietuvos muzikų sąjunga, 2019-06-10. URL: https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/the-forgotten-operatic-works-of-stanislaw-moniuszko-from-the-berlin-and-vilnus-periods-from-preserved-sources-to-contemporary-performances (дата обращения: 12.03.2024).

11. *Кашер Р.* Музыкальные произведения Станислава Монюшко (краткий обзор) // Станислав Монюшко: сборник статей / под ред. И. Ф. Бэлзы. М.: Музгиз, 1952. С. 166–188.

12. *Немагай С. М.* «Караманьёл, альбо французы любяць жартаваць» С. Манюшкі: на шляху ад вадэвіля да оперы // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2013. № 22. С. 39–52.

References

1. Fijołek, M., & Zieziulą, G. (2018, November 15). "To historia jak z filmu! Polski naukowiec odkrył nieznaną operę Moniuszki!" Wywiad. *Niezalezna. Pl.* https://niezalezna.pl/kultura-i-historia/to-historia-jak-z-filmu-polski-naukowiec-odkryl-nieznana-opere-moniuszki-wywiad/245327?gid=8202

2. Sobakina, O. V. (2022). Istoriya sozdaniya i osobennosti dramaturgii vilenskoj redakcii opery Stanislava Monyushko "Gal'ka" [History of Creation and Features of Dramaturgy of the Vilnius Version of Stanislav Moniuszko's Opera *Halka*]. *Art of Music: Theory and History*, (27), 68–89.

3. Rudziński, W. (1983). Śladami Stanisława Moniuszki. *Ruch Muzyczny*, (17), 20–21.

4. Fuks, M. (1977). Nieznana opera Moniuszki. In *Z diariusza muzycznego* (Cz. 1, pp. 168–169). Żydowski Instytut Historyczny w Polsce.

5. Niemagaj, S. M. (2021). Pamizh vadehvilem i operaj: zhanravaya specifika rannikh scenichnykh tvoraў Stanislava Manyushki [Beetween Vaudeville and Opera: Genre Specificity of the Early Stage Works of Stanisław Moniuszko]. In *Mastackaya prastora Eўropy XIX – pachatku XXI st. i Stanislaў Manyushka: gistoryya, suchasny stan* [*The Artistic Space of Europe in the 19th and Early 21st Century and Stanisław Moniuszko: History, Current State*]: Proceedings of International Science-Practical Forum, Minsk, Smilavichy, May 30–31, 2019 (pp. 122–137.) Belarusian Science. (In Beloruss.).

6. Rudziński, W. (Ed.). (1969). *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

7. Rudziński, W. (1955). *Stanisław Moniuszko: studia i materiały* (Cz. 1). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

8. Niemagaj, S. (2014). Bióraliści Stanisława Moniuszki: wokół komedio-opery Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej. In M. Dziadek & E. Nowickiej (Eds.), *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* (pp. 57–73). Towarzystwo Przyjaciół Nauk Poznańskie.

9. Niemagaj, S., & Makhau S. *Mińsk. Miasto młodości muzycznej Stanisława Moniuszk*i. Retrieved February 26, 2025, from https://moniuszko200.pl/pl/publikacje/swiatlena-niemagaj-minsk-miasto-mlodosci-stanislawa-moniuszki

10. Zieziula, G. (2019, June 10). The Forgotten Operatic Works of Stanisław Moniuszko from the Berlin and Vilnius Periods: From Preserved Sources to Contemporary Performances. *Lietuvos muzikų sąjunga* https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/the-forgotten-operatic-works-of-stanislaw-moniuszko-from-the-berlin-and-vilnus-periods-from-preserved-sources-to-contemporary-performances

11. Kaszer, R. (1952). Muzykal'nye proizvedeniya Stanislava Monyushko (kratkij obzor) [Musical Works by Stanisław Moniuszko (brief review)]. In I. F. Belza (Ed.), *Stanisław Moniuszko. Collection of Articles* (pp. 166–188). Muzgiz.

12. Niemagaj, S. M. (2013). *Karmaniol. or the French Like to Joke* by S. Moniuszko: On the Way from Vaudeville to Opera. *News of the Belarusian Academy of Music*, (22), pp. 39–52.

Сведения об авторе:

Собакина О. В. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки.

Information about the author:

Olga V. Sobakina — Dr. Sci. (Art Studies), Leading Researcher, Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 06.11.2024;
одобрена после рецензирования 20.12.2024;
принята к публикации 15.01.2025.

The article was submitted 06.11.2024;
approved after reviewing 20.12.2024;
accepted for publication 15.01.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(1)

eISSN 2587-9731

Современная музыка

Научная статья
УДК 781.6
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208
EDN YHLWRA

Современная музыка в научном отражении (по материалам российских искусствоведческих журналов)

Юлия Николаевна Пантелеева
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0003-1122-7668



Аннотация. В статье дан обзор новейших научных публикаций о современной музыке, представленных в российских искусствоведческих журналах за последние три года (2022–2024). Перечень включает почти два десятка изданий. Статья дает представление о том, творчество каких композиторов и каких национальных традиций находится в поле зрения музыковедов, какую теоретическую проблематику разрабатывают исследователи, какими новациями отмечен терминологический словарь музыковедения, какие методологические вопросы поднимаются в научном

© Пантелеева Ю. Н., 2025

сообществе. Анализ периодики показал интерес исследователей к творчеству российских и зарубежных композиторов, а также формирование отдельных «ареалов», связанных, с одной стороны, с изучением композиторских школ Европейского Севера, а с другой — с изучением современных явлений в странах дальневосточного региона. Один из вопросов, поднимаемых в российской искусствоведческой периодике, связан с проблемами духовной музыки. Эта тема вбирает в себя и проблемы сакральных жанров, в которых работают современные российские композиторы, и проблемы социокультурного характера, связанные с историческим контекстом.

Ключевые слова: современная музыка, российское музыкознание, российская научная периодика, анализ музыковедческих исследований, музыкальные жанры

Для цитирования: *Пантелеева Ю. Н.* Современная музыка в научном отражении (по материалам российских искусствоведческих журналов) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 180–208. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(1)

Contemporary Music

Original article

Contemporary Music as Reflected in Scholarly Texts: An Analysis of Russian Art History Journals

Yulia N. Panteleeva
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉*yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0003-1122-7668

Abstract. The article reviews scholarly texts on contemporary music published in Russian art history journals in 2022–2024. The list of journals includes nearly twenty periodicals. The present article provides insights into which composers and national traditions are currently studied by musicologists, what theoretical issues are addressed by researchers, what new terminology has been introduced into the vocabulary of musicology, and what methodological issues are raised in the scholarly community. The analysis of periodicals revealed the interest of researchers in the works of Russian and foreign composers, as well as the emergence of distinct groups involved in the study of composer schools of the European North and the study of contemporary phenomena in the Far Eastern countries. Among other topics, Russian art history periodicals address the issues of sacred music,

which encompass both the issues of sacred genres in which contemporary Russian composers work and sociocultural issues related to the historical context.

Keywords: contemporary music, Russian music studies, Russian scientific periodicals, analysis of musicological research, musical genres

For citation: Panteleeva, Yu. N. (2025). Contemporary Music as Reflected in Scholarly Texts: An Analysis of Russian Art History Journals. *Contemporary Musicology, 9*(1), 180–208. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208

Введение

Хронологический рубеж, отделяющий первую четверть XXI века, располагает к тому, чтобы бросить взгляд назад. В статье такой взгляд направлен на корпус научных текстов о современной музыке, опубликованных в российских искусствоведческих журналах в период с 2022 по 2024 год.

Предметом рассмотрения станет проблематика статей и некоторые векторы научного поиска, нашедшие отражение в публикациях. Сопоставительный аспект, т. е. сравнение с зарубежным научным знанием, затрагиваться не будет, что не означает отказа от необходимости компаративного анализа. Причина в другом — такое рассмотрение могло бы стать предметом самостоятельного исследования: в мировой науке уже накоплен огромный массив специальной литературы, посвященной музыке последних десятилетий. Статья продолжает линию обзорно-аналитических работ актуального состояния российской научной периодики, начатую коллегами-музыковедами, обратившимися к проблемам освещения оперы [1]. Источником информации послужат отечественные музыковедческие издания, среди которых есть журналы и более широкой искусствоведческой направленности:

1. Актуальные проблемы высшего музыкального образования (Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, *Иллюстрация 1*);
2. Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой;
3. Вестник музыкальной науки (Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки);
4. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение (*Иллюстрация 2*);
5. Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания;
6. Временник Зубовского института (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, *Иллюстрация 3*);
7. Журнал Общества теории музыки;
8. Искусство музыки: теория и история (Государственный институт искусствознания, Москва, *Иллюстрация 4*);
9. Музыка. Искусство, наука, практика (Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова);

10. Музыкальная академия (Издательство «Композитор», *Иллюстрация 5*);

11. Музыкальный журнал Европейского Севера (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова);

12. Научный вестник Московской консерватории (*Иллюстрация 6*);

13. *Opera Musicologica* (Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова);

14. Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship* / *Russian Musicology* (Российская академия музыки имени Гнесиных, *Иллюстрация 7*);

15. Современные проблемы музыкознания / *Contemporary Musicology* (Российская академия музыки имени Гнесиных);

16. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных (*Иллюстрация 8*);

17. Южно-Российский музыкальный альманах (Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова);

18. P*hilarmonica. International Music Journal* (Издательство *Nota Bene*).

Россия — Запад — Восток

Что представляет собой «тематическая карта», составленная из российских музыковедческих публикаций последних трех лет? Массив текстов отражает широкий срез явлений современной музыки, и можно сказать, что ученые с равным интересом обращаются к произведениям как российских, так и зарубежных композиторов.

С пристальным вниманием они изучают творчество крупнейших композиторов XX–XXI веков, открывая в этом насыщенном пласте художественной культуры оригинальные исследовательские измерения: герменевтику в Симфонии Лучано Берио [2], претворение эстетики парадокса в композиционной технике Дьёрдя Лигети [3], сравнение оперы Луиджи Ноно «Под жарким солнцем любви» и «Фиделио» Людвига ван Бетховена [4], пространственно-временную дистрибуцию звукового материала у Арво Пярта [5], сложный жанровый синтез в сочинении Софии Губайдулиной «Аллилуия» [6], Вариации на хорал *Es ist genug* Эдисона Денисова в контексте трехвековой истории его интерпретаций [7], аллюзии на музыку Иоганнеса Брамса у Альфреда Шнитке [8], инструментальный театр Родиона Щедрина [9]. Музыка, созданная этими творцами, и окружающая ее мыслительная «аура» дают стимулы к научному поиску. Привлекает внимание музыковедов и творчество представителей более моло-



Иллюстрация 1.
Журнал Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

дых композиторских генераций: освоение материала есть *sine qua non* — необходимое условие — в рецепции современной музыки, горизонты представлений о которой все время расширяются.

Столь положительной тенденции способствует деятельность ученых, методично исследующих творчество композиторов, до этого либо мало, либо совсем не представленных в российском музыкознании. За последние годы, о чем красноречиво свидетельствует контент журналов, весьма значительно расширилась научная информация о творчестве представителей датской и норвежской композиторских школ. Имена Бента Сёренсена, Пера Нёргора, Мартина Ромберга, Симона Стен-Андерсена, Пола Рудерса все чаще появляются на страницах отечественных периодических изданий. Произведения этих авторов рассматриваются в русле современных проблем музыкальной науки, будь то индивидуальные приемы композиторской техники [10; 11], жанровые эксперименты [12; 13] или вопросы эстетического порядка [14; 15]. Все это, безусловно, способствует более объемному и предметному восприятию многообразного ландшафта современной музыки.

Что касается творчества американских и европейских композиторов, то это исследовательское направление давно и основательно разрабатывается российскими учеными. Приведем лишь некоторые примеры, показывающие различные аспекты, интересующие музыковедов в изучении явлений американской музыкальной культуры: названия произведений и «языковые игры»

в музыке Джона Кулиджа Адамса [16], творческое сотрудничество композитора Майкла Гордона и режиссера Билла Моррисона [17], третья четверть XX века как важный период в истории американской музыки [18]. Европейская художественная практика представлена в публикациях крупнейшими композиторскими именами, среди которых Джон Адамс [19], Лучано Берио [20], Харрисон Бёртуисл [21], Марк-Андре Дальбави [22], Дьёрдь Лигети [23], Тристан Мюрай [21; 24], Майкл Найман [25], Фаусто Ромителли [26], Кайя Сариахо [21; 27; 28], Джон Тавенер [29], Иван Феделе [30], Брайан Фернихоу [31], Сальваторе Шаррино [32], Жорж Апергис [33] и другие. В статьях обсуждается широкий круг вопросов: от деталей композиционной техники, особенностей музыкального материала [22; 24; 26] и художественно-эстетической интерпретации [19; 23; 25; 29] до природы национальной идентичности [33] и картины мира, сформированной названиями сочинений [21].

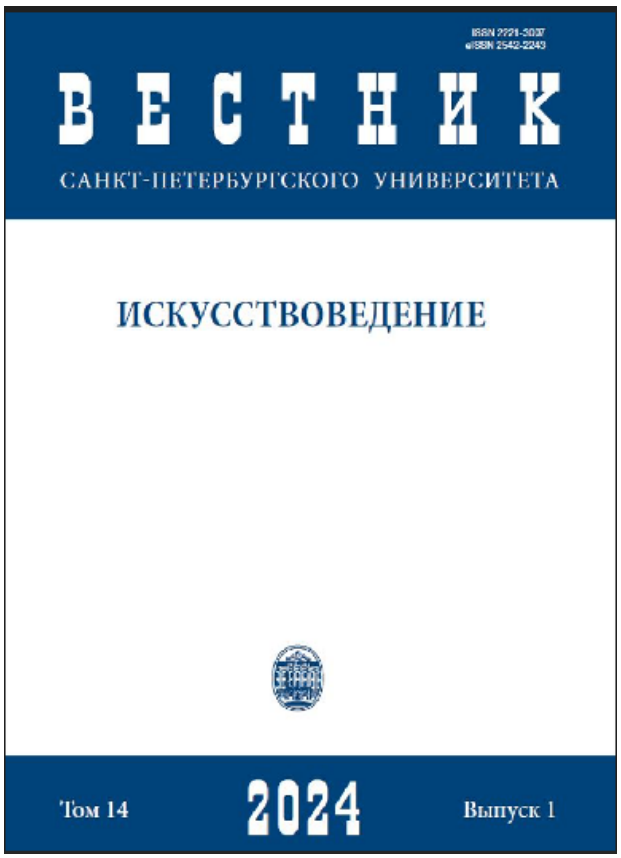


Иллюстрация 2.
Журнал Санкт-Петербургского университета

Предметом научного анализа также становятся различные грани творчества российских композиторов: литературная основа оратории Юрия Буцко «Сказание о Пугачевском бунте» [34], концепция «действенной музыки» Александра Вустина [35], диалог с музыкой Моцарта в сочинении Бориса Гецелева [36], новые решения проблемы «фольклор и композитор» в творчестве Кирилла Волкова [37], католические песнопения Николая Каретникова [38], структурная поэтика инструментальной музыки Николая Корндорфа [39; 40], балеты Альфреда Шнитке [41], Родион Щедрин как либреттист [42] и другие.

Нельзя не обратить внимания на то, что в содержательный план российских искусствоведческих журналов довольно органично вписалась разнообразная «востоковедческая» тематика. Речь в данном случае идет о многочисленных исследованиях музыки современных китайских композиторов (Тан Дун [43], Ван Силинь [44], Ван Цзяньминь [45], Ло Чжунжун [46] и другие). Появление научных работ, посвященных современной музыке Китая, как правило, обусловлено научной деятельностью молодых исследователей из этой страны, обучающихся в российских музыкальных вузах.

Духовная музыка: возрожденная традиция

Сакральная тематика, воплощенная в произведениях современных российских и зарубежных композиторов, — одна из проблем, которая в настоящее время многосторонне исследуется учеными. Наталия Сергеевна Гуляницкая, говоря о современной духовной музыке, рассматривает творчество композиторов Гнесинского Дома — Кирилла Волкова, Валерия Кикты, Алексея Ларина, Андрея Микиты, Андрея Головина, Владимира Довганя, Валерия Пьянкова. Размышляя о жанровой, текстовой сторонах их сочинений, ученый задается вопросами о том, как соединяется в этой музыке каноническое и неканоническое, традиционное и современное [47]. На обширном социокультурном фоне рассматривает проблему сочетания авангардного языка и православной духовной традиции в советской музыке 1960–1990-х годов Светлана Ильинична Савенко [48]. *Musica sacra versus musica nova* — такая логическая конструкция положена в основу размышлений о художественном языке трех композиторов-авангардистов: Николая Каретникова, Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной. Анализируя связи с литургической традицией, которые



Иллюстрация 3.
Журнал Российского института истории искусств

с течением времени все отчетливее проявлялись в сочинениях этих авторов, ученый раскрывает путь, по которому в академическую музыку входила церковная тема. «Книжное знание», работа советских композиторов в сфере прикладной музыки (театральные постановки и кино на исторические темы) — все это способствовало тому, что в музыкальный язык проникала интонационность древнерусских песнопений, сакральные тексты и литургические жанры.

Методология

Вопросы методологического характера составляют неотъемлемую часть любых музыковедческих изысканий. Очевидно, что современная наука о музыке не может обойтись без постоянного совершенствования своего инструментария, отсюда — необходимая рефлексия по поводу насущных задач, связанных с выбором методологических приемов и доказательством их релевантности.

В статье «Современная музыка и методы ее анализа» Татьяны Владимировны Цареградской [49] этот вопрос рассматривается сквозь призму тех методологических подходов, которыми были отмечены доклады участников трех музыковедческих конгрессов *EuroMac* (2014–2021). Проанализировав тематику выступлений, прозвучавших на грандиозном по своим масштабам московском форуме 2021 года, автор статьи приходит к выводу, что за два с лишним десятилетия XXI века «ничего принципиально нового в музыкальной теории и анализе не возникло, и что на поверхности музыкальной теории до сих пор не появилось ни фундаментальных исследований, ни каких-либо прорывных теорий» [там же, с. 80–81]. Обнадеживающе оптимистично здесь звучат, как замечает сам исследователь, слова «на поверхности». Они оставляют простор для накопления наблюдений над конкретными явлениями, которые смогут стать импульсом для созда-



Иллюстрация 4.
Журнал Государственного
института искусствознания

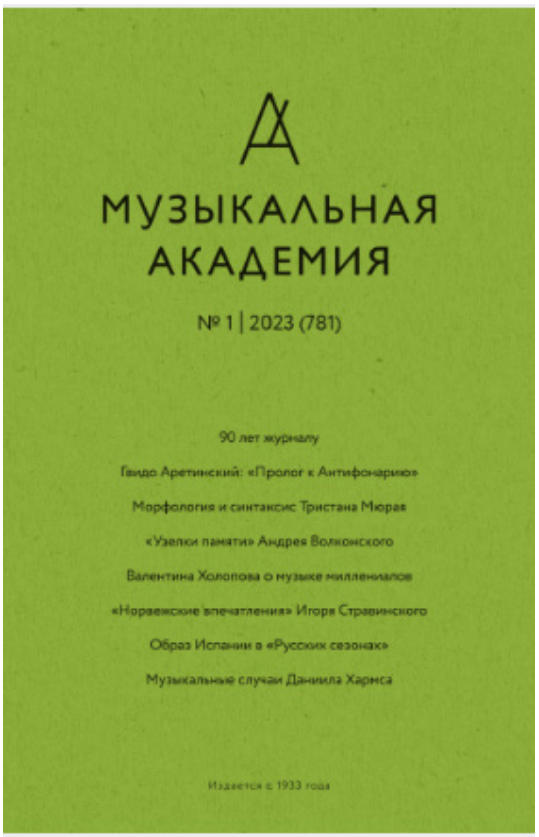


Иллюстрация 5.
Музыкальная академия

ния новых музыкально-теоретических подходов.

Методологические вопросы в равной степени актуальны не только в отношении исследовательской деятельности, не менее остро они встают и применительно к образовательному процессу. «Наука и педагогика — целостная область профессионального образования, в том числе музыкального. Особенно это касается его высшей ступени…» [50, с. 8], — в этой фразе известного ученого-методолога запечатлен богатейший опыт педагогической работы, неотделимый от новаторской для своего времени (поздние советские годы) идеи внедрить в вузовскую учебную программу курс современной музыки. Говоря в своей статье о совершенствовании преподавания гармонии, Гуляницкая встает на позиции широкого гуманитарного знания и акцентирует внимание на необходимости глубокого понимания и различения понятий метода, методики и методологии [51].

Терминология

Что касается самого музыковедческого лексикона и появления в нем различных терминологических новаций, то примеры такого рода исканий можно встретить как внутри работ, затрагивающих целый комплекс научных проблем, так и в специальных статьях, направленных на осмысление языка современной музыкальной науки.

Понятию *post scriptum*, в частности, посвящена статья Александра Сергеевича Соколова. Подытоживая рассуждения о немалом методологическом потенциале термина, пусть и звучащего на первый взгляд несколько метафо-

рично, ученый пишет: «Метафора *post scriptum* как договаривание при очевидной неконкретности все же может послужить инструментом познания разнообразных явлений художественной культуры» [52, с. 365]. Добавим к этому, что какими бы ни были по своей лингвистической форме новые единицы терминологического словаря, их ценность определяется результативностью научного применения.



Иллюстрация 6.
Журнал Московской государственной консерватории

Обращают на себя внимание и другие латинские слова, фигурирующие в текстах российских музыковедов в качестве терминов, а значит, слов научного языка. *Musica pura* и *musica impura* — такими терминами оперирует Левон Оганесович Акопян, говоря о музыке Бернда Алоиса Циммермана и его композиторском методе, который впоследствии будет причислен к методу полистилистики (терминология Альфреда Шнитке) [53]. Ученый, однако, не ограничивается обозначением, прочно утвердившимся в лексиконе современного музыковедения, и предлагает использовать новую терминологическую конструкцию — *musica impura concettuale*. «Автор “Солдат”, — пишет Акопян, — явился подлинным основоположником влиятельнейшего течения, для обозначения которого я позволю себе ввести термин “концептуальная нечистая музыка” — на мой взгляд он адекватнее, точнее и шире по смыслу, чем “полистилистика”» [там же, с. 67].

Термин *musica impura*, введенный Хансом Вернером Хенце, играет важную роль в контексте рассуждений Александра Сергеевича Рыжинского о технике письма этого композитора. Хенце в своей оратории «Плот Медузы» применил полиязычную текстовую основу, отмеченную, как пишет музыковед, «разнообразием литературных источников, и с одновременным применением словесных рядов на итальянском и немецком языках» [54, с. 26].

Для Хенце оказывается существенным не только эффект, возникающий от контраста между фонетикой разных языков, но и глубокая семантика текстов, олицетворяющих собой мир живых и мир мертвых. Работа композитора со словом, наряду с другими приемами письма, позволила ученому утверждать: «Можно, таким образом, понимать *musica impura* Хенце как оппозицию принципу *pure art*, воцарившемуся в послевоенном музыкальном искусстве» [там же, с. 25].

В контексте науковедческой — терминологической — тематики выделяется и статья Светланы Витальевны Лавровой о понятии «звуковой объект» [55, с. 20].

Ряд работ последних лет посвящен осмыслению таких актуальных для музыковедения понятий, как «постмодерн» [56] и «метамодерн» [57; 58]. Особое место среди них занимает опубликованный на русском языке текст под названием «Модерн / Постмодерн» [59], принадлежащий перу французского композитора и музыковеда Пьера Булеза. Упомянем и другие лексические единицы, о содержании которых говорится в российской музыковедческой периодике, — например, «межпарадигмальность» [60, с. 135], «функция-автор» [61, с. 63].



Иллюстрация 7.
Russian Musicology

Хоровая музыка

Научные тексты, посвященные изучению современных композиций для хора, складываются, по сути, в особую ветвь российского музыкознания, рельефно обозначившуюся в последние годы. Опубликовано немало статей о хоровой музыке крупных европейских композиторов и целых направлений [62]. Среди фигур, чье творчество стало предметом изучения, — Яннис Ксенакис [63], Мауриcио Кагель, Дьёрдь Лигети, Луиджи Ноно, Кшиштоф Пендерецкий [64], Ханс Вёрнер Хенце, Хайнц Холлигер [65] и другие. Сформировавшийся в этих исследованиях научный аппарат (изучение хоровой фак-

туры, текстовой основы, тембрики и вокальной техники) находит дальнейшее применение в отношении других композиторов. Имеется в виду хоровая музыка российских композиторов — Александра Чайковского, Кузьмы Бодрова, Ефрема Подгайца. Их сочинения, где хоровая партия, нередко трактуемая как настоящий «вокальный оркестр» [66, с. 27], сочетается со звучанием солирующих инструментов (домра, аккордеон, фортепиано), рассматриваются как своеобразный феномен композиторского творчества [66].



Иллюстрация 8.
Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных

Появление в российской музыке такого рода произведений, инспирированных выдающимися инструменталистами-солистами, связывается исследователями с новым направлением «в развитии современной хоровой и домровой музыки» [66, с. 31]. Опираясь на непосредственный опыт их сценического воплощения, подразумевающего настоящую театрализацию процесса исполнения, авторы работы, посвященной этой теме, заключают: «Многообразие функций хора, не уступающее драматургическим ролям хора в оперном спектакле, свидетельствует о жизнеспособности, перспективности союза хора и домры не только на сцене, но и в области музыкального театра» [там же].

Музыкальный театр

Создаваемые в XX и XXI веках произведения для музыкального театра — постоянный объект музыковедческих исследований. Если взглянуть на проблематику статей, появившихся в печати за три года, то обнаружится целый круг разновекторных историко-теоретических вопросов. Не стремясь дать ис-

черпывающую картину всех публикаций, отметим лишь некоторые затронутые в них темы. Исследователей, в частности, интересуют определенные жанровые разновидности оперы, такие как моноопера [67], документальная опера [68], концептуальная «опера идей», опера-мистерия, опера-антиутопия, диджитал-опера [69] или же интерес представляет сам процесс движения оперного жанра в сторону перформативности [70] и т. д.

Заключение

Проблемы современного музыкального искусства, отраженные в журнальных публикациях, свидетельствуют о том, что научная мысль движется во многих направлениях, авторы стремятся интерпретировать не только отдельные художественные явления, но и процессы, в которые они погружены. Важно, что значительное место в тематике статей занимает музыка XXI века, в том числе новейшая. В этом отношении музыковедческая рецепция практически не отстает от критической. Статьи в актуальной научной периодике составляют важную часть общего массива исследований, посвященных современной музыке, наряду с монографиями, сборниками статей, материалами конференций, специализированных интернет-порталов, порой весьма информативными анонсами премьер. Они позволяют оценить спектр вопросов, вызывающих у музыковедов наибольший интерес. Познавательные стратегии, на которые опираются в своих исследованиях ученые, не могут оставаться неизменными, и это побуждает к непрерывной рефлексии над самими музыковедческими подходами и языком научного описания. Современное музыкознание, как и сама музыкальная современность, находится в постоянном развитии и движении, от музыки — к знанию.

Список литературы

1. *Сусидко И. П.*, *Луцкер П. В.*, *Пилипенко Н. В.* Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. (На рус. и англ. яз.) https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

2. *Акопян Л. О.* К герменевтике «Симфонии» Берио // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 40–63. https://doi.org/10.34690/271

3. *Высоцкая М. С.* Ошибочный путь Дьёрдя Лигети? // Научный

вестник Московской консерватории. Т. 14, вып. 3. С. 478–495. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.05

4. *Кириллина Л. В.* Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджи Ноно // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3. С. 8–13. https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002

5. *Пантелеева Ю. Н.* Современная композиция: минимум или максимум? Часть первая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 1. С. 71–83.

6. *Москвина О. А.* «Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 24–30. https://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.004

7. *Стогний И. С.* Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 20–32. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32

8. *Шабшаевич Е. М.* Роль одного мотива в творчестве Альфреда Шнитке, или Aimez-vous Brahms? // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 3 (25). С. 62–70. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-3-62-70

9. *Кривицкая Е. Д.* «Приключения обезьяны» Р. Щедрина в контексте направления инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 96–114. https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.013

10. *Окунева Е. Г.* Смысловой и структурный потенциал автореферентности в музыке Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 122–137. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137

11. *Okuneva E. G., Shmakova O. V.* Martin Romberg's Choral Music: Stylistic Features // Russian Musicology. 2024. No. 3. P. 82–100. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.082-100

12. *Окунева Е. Г.* В поисках подлинной реальности: специфика жанра и драматургии в опере Пера Нёргора «Сиддхартха» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 52–67. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067

13. *Окунева Е. Г.* «Рассказ служанки» Пола Рудерса: опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 98–110. https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

14. *Окунева Е. Г.* Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

15. *Tsaregradskaya T. V.* Simon Steen-Andersen — a Composer of the Postmodernist Era // Russian Musicology. 2024. No. 4, pp. 69–76. https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.069-076

16. *Цареградская Т. В.* «Языковые» и прочие игры Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 1 (41). С. 9–25. https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9

17. *Кром А. Е.* Майкл Гордон и Билл Моррисон: от репетитивной музыки к документальному фильму // Журнал Общества теории музыки. 2022. Вып. 2 (38). С. 1–9. https://doi.org/10.26176/otmroo.2022.38.2.001

18. *Акопян Л. О.* Case Study: США (часть 2) // Искусство музыки: теория и история. 2023. № 29. С. 286–385. https://doi.org/10.24412/2307-5015-2023-29-286-385

19. *Цареградская Т. В.* «Сити Нуар» Джона Адамса: опыт интерпретации // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 68–103. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103

20. *Собакина О. В.* Sequenza IV в контексте фортепианного творчества Лучано Берио // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 3. С. 119–135. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-3-119-135

21. *Цареградская Т. В.* Картина мира в творчестве композиторов рубежа XX–XXI веков через призму поэтики заглавий: Харрисон Бёртуисл — Кайя Саариахо — Тристан Мюрай // Журнал Общества теории музыки. 2024. Вып. 3 (47). С. 1–17. https://doi.org/10.26176/otmroo.2024.47.3.001

22. *Высоцкая М. С.* «Diadèmes» Марка-Андре Дальбави: от полифонии пластов к «полифонии процессов» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. № 13 (4). С. 621–638. https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.402

23. *Векслер Ю. С.* Дьёрдь Лигети и дадаизм // Журнал Общества теории музыки. 2023. Вып. 2 (42). С. 31–42. https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.42.2.002

24. *Баталов Д. А.* От формулы к форме: «Территории забвения» Тристана Мюрая // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 64–79. https://doi.org/10.34690/272

25. *Окунева Е. Г.* Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

26. *Tsaregradskaya T. V.* The Music of Fausto Romitelli: Concerning the Question of "Musical Material" // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2024. No. 1. P. 81–90. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.081-090

27. *Саамишвили Н. Н.* Саариахо, Маалуф, Селларс: соавторство в оперном театре // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 17–34. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-2-17-34

28. *Кисеева Е. В., Короткиева Э. С.* Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 128–141. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

29. *Оробинская Э. Ю.* Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Т. 15. Вып. 1 (март 2024). С. 46–61. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03

30. *Цареградская Т. В.* И. Феделе. Hommagesquisse (2015) для виолончели соло: опыт анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 39–51. http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.006

31. *Красногорова О. А.* Фортепианная музыка Брайана Фернихоу: пределы интерпретации // Временник Зубовского института. 2022. № 2 (37). С. 131–147. https://doi.org/10.52527/22218130_2022_2_131

32. *Chupova A. G.* "The Specter of Drama in the Specter of Another Drama": The Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 4. P. 108–127. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.108-127

33. *Яковлева Т. О.* Греция и Франция: к вопросу о национальной идентичности Жоржа Апергиса //

Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 87–102. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-087-102

34. *Филатова Н. Ю.* Литературный источник оратории Ю. Буцко «Сказание о Пугачёвском бунте»: Есенин или Пушкин? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 40–56. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-40-56

35. *Окунева Е. Г.* Концепция «действенной музыки» Александра Вустина // Музыкальная академия. 2024. № 3. С. 34–47. https://doi.org/10.34690/411

36. *Сиднева Т. Б.* Сотворчество через века: каприччио для симфонического оркестра «В ожидании Моцарта» Бориса Гецелева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 28–32.

37. *Красникова Т. Н.* Творчество Кирилла Волкова в аспекте взаимодействия понятий «фольклор и стиль» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2 (45). С. 26–31. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31

38. *Селицкий А. Я.* Католические песнопения Николая Каретникова: история создания, форма, стилистика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 79–88. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_03_79

39. *Пантелеева Ю. Н.* Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 1. С. 129–145. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145

40. *Panteleeva Yu. N.* “The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity”: About Nikolai Korndorf’s *Composition In D* // Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 3. P. 79–90. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090

41. *Калашникова Д. И.* Балет «Эскизы» А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей // Philarmonica. International Music Journal. 2022. № 3. С. 22–33. https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.3.38041

42. *Буланов С. А.* Родион Щедрин – либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») // Временник Зубовского института. 2022. № 3. С. 121–130. https://doi.org/10.52527/22218130_2022_3_121

43. *Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю.* Трактовка жанра в опере «Девять напевов» Тан Дуна // Проблемы музыкальной

науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 127–135. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

44. *Клепова А. В., Сянь Лэюнь.* Оркестровая фактура в симфонических сочинениях Ван Силиня // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 104–128. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128

45. *Петрова Н. В.* Ван Цзяньминь и его рапсодии для эрху и фортепиано // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 1 (37) С. 27–39. https://doi.org/10.48201/22263330_2022_37_27

46. *Ян Цзиньпэн.* Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 124–145. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007

47. *Gulyanitskaya N. S.* About Sacred Music by the Composers of the Gnesins' House. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2024. No. 2. P. 138–147. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.138-147

48. *Савенко С. И.* Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 43–52. http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007

49. *Tsaregradskaya T. V.* Contemporary Music and the Methods of its Analysis // Russian Musicology. 2024. No. 3, pp. 73–81. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.073-081

50. *Науменко Т. И.* «Музыковедение – комплексный феномен...» Из бесед с Натальей Сергеевной Гуляницкой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 6–11. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-6-11

51. *Гуляницкая Н. С.* Что есть «гармония»? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 10–16. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-2-10-16

52. *Соколов А. С.* Post scriptum как модус композиторского высказывания // Научный вестник Московской консерватории. Т. 13, вып. 2. С. 354–367. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04

53. *Акопян Л. О.* Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 53–72. http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008

54. *Рыжинский А. С.* «Das Floß der Medusa» Х. В. Хенце: к проблеме политического ангажемента в творчестве композитора // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. Т. 14, вып. 1. С. 23–33. https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.102

55. *Лаврова С. В.* К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13, вып. 1. С. 20–39. https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102

56. *Царёва Н. А., Кулешов В. Е.* Синтез форм культуры как основная парадигма постмодерна и метамодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 167–178. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

57. *Крылова А. В.* Парадоксы и загадки метамодерна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 56–62. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_02_56

58. *Хрущева Н. А.* «Вертер. Сентиментальная музыка» Юрия Красавина как произведение раннего метамодерна // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 1 (март). С. 98–113. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005

59. *Булез П.* Модерн / Постмодерн / пер. с франц., предисл. и прим. Ю.Н. Пантелеевой // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 116–129. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-129

60. *Сиднева Т. Б.* Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholaship. 2023. № 1. С. 128–139. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

61. *Пантелеева Ю. Н.* Функция-автор в поэтике современной музыки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 53–65. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

62. *Рыжинский А. С.* Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

63. *Ryzhinsky A. S.* Choral Writing in Iannis Xenakis' Late Compositions // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 1. P. 47–61. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.047-061

64. *Рыжинский А. С.* «Утреня» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–82. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

65. *Рыжинский А. С.* Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 45–58. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

66. *Рыжинский А. С., Шао Сяоюн*. Сочинения для хора и солирующей домры как феномен современной российской хоровой музыки // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 4 (26). С. 26–32. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-4-26-32

67. *Беляева Т. А.* Трактовка мифа об Орфее в монооперe Д. Курляндского «Эвридика» // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 42–49. https://doi.org/10.24412/2308-1031-2024-2-42-49

68. *Шорникова А. В.* О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 186–194. https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

69. *Нагина Д. А.* Цифровые оперные проекты Дмитрия Отяковского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 45–52.

70. *Кисеева Е. В., Дёмина В. Н.* Трилогия «Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон» Филипа Гласса: трактовка жанра и перспективы изучения новейшей оперы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 6 (83). С. 63–75.

References

1. Susidko, I. P., Lutsker, P. V., & Pilipenko, N. V. (2023). Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 142–164. http://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164

2. Hakobian (Akopyan), L. O. (2022). On the Hermeneutics of Berio's *Sinfonia*. *Music Academy*, (4), 40–63. (In Russ.). https://doi.org/10.34690/271

3. Vysotskaya, M. S. (2023). György Ligeti's "Wrong Path"? *Journal of Moscow Conservatory, 14*(3), 478–495. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.05

4. Kirillina, L. V. (2024). Opera as a "Political Mysterium": From Beethoven's *Leonore* (1805) to Luigi Nono's *Al gran sole carico d' amore* (1975). *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 8–13. (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002

5. Panteleeva, Yu. N. (2022). Contemporary Composition: Minimum or Maximum? Part One. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (1), 71–83. (In Russ.).

6. Moskvina, O. A. (2022). *Alleluia* by S. Gubaidulina: Doxology in the Requiem Genre. *Actual Problems of High Musical Education, (*4), 24–30 (In Russ.). http:// doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.004

7. Stogniy, I. S. (2022). Chorale *Es ist genug*: from J. S. Bach to E. Denisov. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (4), 20–32. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32

8. Shabshaevich, E. M. (2024). The Role of One Motive in the Works of Alfred Schnittke, or Aimez-vous Brahms. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies*, (3), 62–70. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-3-62-70

9. Krivitskaya, E. D. (2024). R. Shchedrin's *Adventures of the Monkey* in the Context of the Direction of Instrumental Theatre. *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 96–114. (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.013

10. Okuneva, E. G. (2024). Semantic and Structural Potential of Autoreferentiality in the Music of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (2), 122–137. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.122-137

11. Okuneva, E. G., Shmakova, O. V. (2024). Martin Romberg's Choral Music: Stylistic Features. *Russian Musicology*, (3), 82–100. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.082-100

12. Okuneva, E. G. (2024). In Search for a Genuine Reality: The Specificity of Genre and Dramaturgy in Per Nørgård's Opera *Siddharta*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 52–67. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067

13. Okuneva, E. G. (2024). *The Handmaid's Tale* by Poul Ruders: Opera Dystopia in the Context of Pluralistic Musical

Theatre. *South-Russian Musical Anthology*, (4), 98–110. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

14. Okuneva, E. G. (2022). New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 93–108. (In Russ.). https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

15. Tsaregradskaya, T. V. (2024). Simon Steen-Andersen — a Composer of the Postmodernist Era. *Russian Musicology*, (4), 69–76. https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.069-076

16. Tsaregradskaya, T. V. (2023). Language and Other Games of John Adams. *Music. Art, Research, Practice*, (1), 9–25. (In Russ.). https://doi.org/10.48201/22263330_2023_41_9

17. Krom, A. E. (2022). Michael Gordon and Bill Morrison: From Repetitive Music to Documentary Film. *The Journal of the Society for Theory of Music*, (2), 1–9. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/otmroo.2022.38.2.001

18. Hakobian, L. O. (2023). Case Study: USA (part 2). *Art of Music. Theory and History*, (29), 286–385. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2307-5015-2023-29-286-385

19. Tsaregradskaya, T. V. (2023). *City Noir* by John Adams: a Way to Interpretation. *Contemporary Musicology*, (4), 68–103. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-068-103

20. Sobakina, O. V. (2022). *Sequenza IV* in Luciano Berio's Piano Work. *Contemporary Musicology*, (3), 119–135. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-3-119-135

21. Tsaregradskaya, T. V. (2024). A World Picture in the Work of Composers at the Turn of the 20th and 21st Centuries through the Prism of the Titles' Poetics: Harrison Burtuisl, Kaya Saharawi, and Tristan Muray. *The Journal of the Society for Theory of Music*, (3), 1–17. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/otmroo.2024.47.3.001

22. Vysotskaya, M. S. (2023). Marc-André Dalbavie's *Diadèmes*: From the Polyphony of Layers to the "Polyphony of Processes". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 13*(4), 621–638. (In Russ.). https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.402

23. Veksler, Yu. S. (2023). György Ligeti and Dadaism. *The Journal of the Society for Theory of Music*, (2), 31–42. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.42.2.002

24. Batalov, D. A. (2022). From Formula to Form: *Territoires de l'oubli* by Tristan Murail. *Music Academy*, (4), 64–79 (In Russ.). https://doi.org/10.34690/272

25. Okuneva, E. G. (2023). Michael Nyman's Operas: The Artistic Ideas and Principles of Their Musical Realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 92–107. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107

26. Tsaregradskaya, T. V. (2024). The Music of Fausto Romitelli: Concerning the Question of "Musical Material." *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 81–90. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.081-090

27. Saamishvili, N. N. (2024). Saariaho, Maalouf, Sellars: Co-authorship at the Opera Theatre. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (2), 17–34. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-2-17-34

28. Kiseyeva, E. V., Korotkiyeva, E. S. (2023). Interpretation of the Genre in the Kaija Saariaho's Opera *Innocence*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 128–141. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141

29. Orobinskaya, E. Yu. (2024). Eternity in Time: John Tavener's *Apocalypse* as an Attempt of Musical Iconography. *Journal of Moscow Conservatory, 15*(1), 46–61. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03

30. Tsaregradskaya, T. V. (2022). Ivan Fedele. *Hommagesquisse* (2015) for Solo Cello: An Experience of Analysis. *Actual Problems of High Musical Education*, (2), 39–51 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.006

31. Krasnogorova, O. A. (2022). The Limits of Interpretation: Brian Ferneyhough's Piano Music. *Vremennik Zubovskogo Instituta*, (2), 131–147. (In Russ.). http://doi.org/10.52527/22218130_2022_2_131

32. Chupova, A. G. (2023). "The Specter of Drama in the Specter of Another Drama": The Anamorphosis of the Singspiel and the Palimpsest Effect in *Aspern* by Salvatore Sciarrino. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 108–127. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.108-127

33. Yakovleva, T. O. (2023). Greece and France: Concerning the Question of Georges Aperghis' National Identity. *Contemporary Musicology*, (1), 87–102. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-087-102

34. Filatova, N. Yu. (2023). Literary Source of Yu. Butsko's Oratorio *The Legend of the Pugachev Rebellion*: Yesenin or Pushkin? *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (3), 40–56. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-40-56

35. Okuneva, E. G. (2024). The Concept of 'Active Music' by Alexander Vustin. *Music Academy*, (3), 34–47. (In Russ.). https://doi.org/10.34690/411

36. Sidneva, T. B. (2022). Co-creation through the Ages: Capriccio for the Symphony Orchestra *Waiting for Mozart* by Boris Getselev. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies*, (1), 28–32. (In Russ.).

37. Krasnikova, T. N. (2023). Kirill Volkov Creativity in the Aspect of Interaction "Folklore and Style". *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (2), 26–31. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-26-31

38. Selitsky, A. Ya. (2022). *Catholic Chants* by Nikolai Karetnikov: The History of Creation, Form, Stylistics. *South Russian Musical Anthology*, (3), 79–88. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_03_79

39. Panteleeva, Yu. N. (2024). The Structural Poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio. *Contemporary Musicology, 8*(1), 129–145. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145

40. Panteleeva, Yu. N. (2023). "The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity": About Nikolai Korndorf's *Composition In D. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. (3), 79–90. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090

41. Kalashnikova, D. I. (2022). Balet "Eskizy" A. Schnittke: k probleme interpretatsii gogolevskikh personazhej [Ballet *Sketches* by A. Schnittke: On the Problem of Interpretation of Gogol's Characters]. *Philarmonica. International Music Journal*, (3), 22–33. (In Russ.). https://doi.org/10.7256/2453-613X.2022.3.38041

42. Bulanov, S. A. (2022). Rodion Shchedrin as Librettist through the Lens of his Operas *Dead Souls* and *The Left-Hander*. *Vremennik Zubovskogo Instituta*, (3), 121–130. (In Russ.). https://doi.org/10.52527/22218130_2022_3_121

43. Kiseyeva, E. V., Kiseyev, V. Yu. (2022). Interpretation of Genre in Tan Dun's Opera *Nine Songs*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 127–135. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.127-135

44. Klepova, A. V., Xian Leyun (2024). Orchestral Texture in Wang Xilin's Symphonic Works. *Contemporary Musicology, 8*(2), 104–128. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-104-128

45. Petrova, N. V. (2022). Wang Jianmin and his Rhapsodies for Erhu and Piano. *Music. Art, Research, Practice*, (1), 27–39. https://doi.org/10.48201/22263330_2022_37_27

46. Yang Jinpeng (2024). Portrait of Luo Zhongrong's in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century. *Opera musicologica, 16*(3), 124–145. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007

47. Gulyanitskaya, N. S. (2024). About Sacred Music by the Composers of the Gnesins' House. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (2), 138–147. https://doi.org/10.56620/782-3598.2024.2.138-147

48. Savenko, S. I. (2024). Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s. *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 43–52 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007

49. Tsaregradskaya, T. V. (2024). Contemporary Music and the Methods of its Analysis. *Russian Musicology*, (3), 73–81. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.073-081

50. Naumenko, T. I. (2022). "Musicology is a Complex phenomenon..." From Conversations with Natalia Sergeevna Gulyanitskaya. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (4), 6–11. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-6-11

51. Gulyanitskaya, N. S. (2024). What is "Harmony"? *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (2), 10–16. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-2-10-16

52. Sokolov, A. S. (2022). "Post Scriptum" as a Mode of Composer's Utterance. *Journal of Moscow Conservatory, 13*(2), 354–367. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04

53. Hakobian, L. H. (2024). Conceptual Eclecticism or Decadent Untidiness? Bernd Alois Zimmermann, His "Knowhow", and His Imitators. *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 53–72 (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008

54. Ryzhinsky, A. S. (2024). *Das Floß der Medusa*: About Problem of Henze's Political Engagement. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 14*(1), 23–33. (In Russ.). https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.102

55. Lavrova, S. V. (2023). To the Concept of “Sound Object” in Musical Theory and Composition Practice of the End of the 20th — the Beginning of the 21st Century. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts, 13*(1), 20–39. https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102

56. Tsareva, N. A., Kuleshov, V. E. (2022). Synthesis of Cultural Forms as the Key Paradigm of the Postmodern and Metamodern Eras. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (1), 167–178. (In Russ.). https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

57. Krylova, A. V. (2022). Paradoxes and Enigmas of Metamodern. *South-Russian Musical Anthology*, (2), 56–62. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2022_02_56

58. Khroustcheva, N. A. (2024, March). “Werther. Sentimental Music” by Yuri Krasavin as an Early Metamodern Work. *Opera musicologica, 16*(1), 98–113. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005

59. Boulez, P. (2023). Modern / Postmodern / transl. from French, foreword and notes by Yu. N. Panteleeva. *Contemporary Musicology*, (2), 116–129. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-12

60. Sidneva, T. B. (2023). Interparadigmality as a State of Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (1), 128–139. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

61. Panteleeva, Yu. N. (2022). Author Function in the Poetics of Contemporary Music. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (4), 53–65. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.053-065

62. Ryzhinsky, A. S. (2022). Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (4), 38–52. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

63. Ryzhinsky, A. S. (2023). Choral Writing in Iannis Xenakis’ Late Compositions. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (1), 47–61. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.047-061

64. Ryzhinsky, A. S. (2022). *Utrenya* by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (1), 71–82. (In Russ.). https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

65. Ryzhinsky, A. S. (2022). Timbral Innovations in Heinz Holliger’s Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten*. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (3), 45–58. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

66. Ryzhinsky, A. S., Shao Xiaoyong (2024). Compositions for Choir and Solo Domra as a Phenomenon of Contemporary Russian Choral Music. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies*, (4), 26–32. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-4-26-32

67. Belyaeva, T. A. (2024). Interpretation of the Myth of Orpheus at Mono-opera *Eurydice* by D. Kurlyandsky. *Journal of Musical Science, 12*(2), 42–49. https://doi.org/10.24412/2308-1031-2024-2-42-49

68. Shornikova, A. V. (2021). About the Influence of the Performative Features of the Avantgarde Theater on Documentary Opera. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 186–194. (In Russ.). https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

69. Nagina, D. A. (2022). Digital Opera Projects by Dmitry Otyakovsky. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (4), 45–52. (In Russ.)

70. Kiseyeva, E. V., Dyomina, V. N. (2022). The Trilogy *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaten* by Philip Glass: Interpretation of the Genre and Perspectives for the Study of the Modern Opera. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (6), 63–75. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Пантелеева Ю. Н. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки.

Information about the author:

Yulia N. Panteleeva — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music.

Статья поступила в редакцию 10.01.2025;
одобрена после рецензирования 03.03.2025;
принята к публикации 14.03.2025.

The article was submitted 10.01.2025;
approved after reviewing 03.03.2025;
accepted for publication 14.03.2025.