

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

*На правах рукописи*



Верба Наталья Ивановна

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МОРСКОЙ ДЕВЫ  
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство (искусствоведение)

Диссертация  
на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

ТОМ II

Санкт-Петербург  
2021

## СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

Нотные примеры к § 2.1: «Ундина»: от Ф. де ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману. Опыт анализа архетипических образов сказки и первой романтической оперы.....	4
Нотные примеры к § 2.2: Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга.....	29
Приложение к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова: к истории создания.....	41
Нотные примеры к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века.....	52
Нотные примеры к § 2.4: Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского.....	67
Нотные примеры к § 2.5: «Ундина» С. С. Прокофьева в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве.....	76
Нотные пример к § 2.6: Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи: опера «Ундина» М. Вохиной.....	90
Приложение к § 2.8.: Либретто балетов «Ундина» Ф. Аштона и В. Самодурова.....	95
Нотные примеры к § 2.9: «Das Donauweibchen» и «Днепровская Русалка» как предвестники «эры русалок». Грани архетипического и интертекстуального....	98
Нотные примеры к § 2.10: Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского.....	113
Нотные примеры к § 2.11: Пантеистическая трактовка русалочьего образа в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение христианского и языческого начал в образе Панночки.....	121
Приложение к § 2.12: «Садко» Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу о мультимифологизме сюжетной основы оперы.....	137
Нотные примеры к § 2.12: Специфика претворения мифологемы воды и архетипического образа морской девы в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова .....	147
Нотные примеры к § 2.13: «Утопленница» Н. В. Лысенко: национальная украинская опера о русалке.....	179
Нотные примеры к § 2.14: «Русалка» А. Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах: интеграция наднационального сюжета и национальных традиций.....	183
Нотные примеры к § 2.15: Архетипический образ морской девы в творчестве Юлии Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка».....	195



Приложение к § 2.17 и § 3.1: Литературные приношения Лорелее: тексты стихотворений и оперные либретто.....	204
Нотные примеры к § 3.1: Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма.....	208
Нотные примеры к § 3.2: «Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды в русской поэзии и русском романсе.....	217
Нотные примеры к § 3.3: Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности.....	219
Нотные примеры к § 3.4: «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии.....	225
Нотные примеры к § 3.5: «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри» М. Ю. Лермонтова в романсах XIX–XX веков: специфика запечатления архетипического русалочьего образа в поэтическом и музыкальных текстах.....	253
Нотные примеры к § 3.6: «Русалка» К. Бальмонта в романсах русских композиторов.....	264
Нотные примеры к § 3.7: Образ морской деви в «Трех песнях Раутенделейн» для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг.....	272
Нотные примеры к § 3.8: Концертная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деви эпохи романтизма.....	277
Нотные примеры к § 3.9. Архетипический образ морской деви в Сонате для флейты и фортепиано «Ундины» К. Рейнеке.....	281
Нотные примеры к § 3.11: «Ундины» С. Шаминад, М. Равеля, К. Дебюсси как примеры претворения архетипического образа морской деви в фортепианной музыке.....	284
Нотные примеры к § 3.12: Интерпретация образа Лорелеи в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича.....	291

Нотные примеры к § 2.1:  
 «Ундина»: от Ф. де Ла Мотт Фуке к Э. Т. А. Гофману.  
 Опыт анализа архетипических образов сказки  
 и первой романтической оперы

Пример 1<sup>1</sup>

Allegro agitato

Str.

*f* *ff*

Pke

Hör. Trp.

Pke

Detailed description: This musical score is for Example 1, marked 'Allegro agitato'. It consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with a forte (*f*) dynamic and a string part (Str.) with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues the piano and string parts. The third system introduces a horn part (Hör. Trp.) and continues the piano part. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the strings and horns play more complex, melodic lines.

Пример 2<sup>2</sup>

Largo

Viol.

V-le

Detailed description: This musical score is for Example 2, marked 'Largo'. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano part (V-le) in the bass clef and a violin part (Viol.) in the treble clef. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the violin part plays a melodic line. The second system continues both parts, with the violin part featuring a long, sweeping phrase.

<sup>1</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. / Von E.T.A.Hoffmann; Im Klavierauszug neu bearbeitet von H.Pfitzner [Ноты]. – Leipzig: C.F.Peters, S.a. –S. 14–20.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавір [Ноты]. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 1.

5

*sempre legato assai*

*cresc.*

9

*f* *dimin.* *pp*

12

*sempre legato assai* *poco cresc.*

### Пример 3<sup>3</sup>

Bl. *pp* *Str. con sord.*

Pos.

Undine

weh, was hast du an - ge - rich - tet,

*pp*

<sup>3</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 165.

Пример 4<sup>4</sup>

Adagio ma non troppo

Undinens Gestalt wird sichtbar.

Holzbl.  
*p*  
Pos.

Str. mit Dampfer

Undine

Hab' gu - te Na cht.  
Fl.

Holzbl. *pp*

Пример 5<sup>5</sup>

Морская Царевна рассеивается алым утренним туманом по лугу

*f* *dim.* *p* *pp*

Бай! Бай!

*mf* *dim.* *pp* *ppp*

<sup>4</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 226.

<sup>5</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 369. Данный фрагмент оперы играет роль своего рода «разрешения», итога истории Садко и Волховы.

**Пример 6<sup>6</sup>**Andante sostenuto *p*

O sti\_\_le, des Him - me-ls mil - der, mil - de - r Wil - le hat



ihn zum zei - gen Lie-bes-tod er - ko - ren, hat ihn zum Lie-bestod er - ko - ren.

**Пример 7<sup>7</sup>**

Poco andante

Кюлеборн

<sup>6</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 235.

<sup>7</sup> Ibid. S. 32–40. Приведенному музыкальному примеру соответствуют следующие слова Кюлеборна, обращенные к Ундине: «Видишь, как в пене за валом вал встанет. Все так ли? Волны, качайтесь, встаньте же в пене!».

4

8

*p*

*sfz*

*f*

### Пример 8<sup>8</sup>

Chor de Wassergeister

Tenor *p*

Sie wachen auf, sie schäumen kuhn \_\_\_\_\_ Sie *p*

Bass *p*

Sie wachen auf, sie schäumen kuhn \_\_\_\_\_ Sie *p*

T

wachen auf, sie schäumen kuhn Dass weiss im Schaum die Haupt-ter

B

wachen auf, sie schäumen kuhn Dass weiss im Schaum die Haupt-ter bluhn Dass

<sup>8</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 25–26. Текст следующий: «Раскаты волн, бурунов пенье, / Валов невиданных кипенье. / Они кипят, встают как стены, / Белеют гребни их от пены. / Они то вверх, то вниз стремятся, / Их песни вековечно длятся! / В бой! На сушу рвись скорей! / Берег – наш, засовы сзей! / С окон, створок, / Словно морок, окружаем луг водой!» (сцена 3).

T  
Bluhn Dass weiss im Schaum die Haup-ter Bluhn \_\_\_\_\_

B  
weiss im Schaum die Haup-ter bluhn Sie he-ben sich sie tau-chen

### Пример 9<sup>9</sup>

Ihr Freund aus See'n und Quel-len, ihr Freund aus See'n und Quel-len, ver-  
bru - der-tes Ge - schlecht, die ihr in freud' - gem Schwel-len,  
die ihr in freud' - gen Schwel-len zu schwin - gen liebt die sie - ges-star-ken  
Wel-len, auf, zur Ra - che, zur Ra - che, auf, auf zu Rach' und Recht.

### Пример 10<sup>10</sup>

Largo

Bertalda *p*  
Weich dump - fer Ton, ich

Huldbrand

Kuleborn *f*  
Ja, zum Ver - der - ben euch ge - sellt.

<sup>9</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 138–139. Текст следующий: «Родня, настали сроки, / Все сколько ни на есть, / Пороги и потоки, / Ключи, ручьи, / Ужасны и жестоки, Вставайте все на мечь!».

<sup>10</sup> Ibid. S. 190–191.

8

B. zitt - re, zitt - re, schwan - ke

H. Bist ja im Arm mir, hol - de —

K.

13

B. O gunst' ges Schick - sal, ja ich dan - ke,

H. Braut.

K.

18 *Largo*

B. O Schick - sal ja, ich dan - ke.

H.

K. *f*

Danck' nicht, du fuhist schon win dirs graut.

24 *Tempo I*


B. Ent - setz - lich, ent - setz - lich, ent - setz - lich.


H. Kobold fleuch' von himneu, der mirdie

K.




30 Largo

B. 

H. 

Ruhder Veste stort!

K. 

Viel mehr lass ab vemeitlen Min-nen, du derschon andremWeibge - horen.

### Пример 11<sup>11</sup>

Il Commendatore



Don Gio - van - ni! a ce - nar te - co



*p*



min - vi - tas - ti! e son ve - nu - to!



*p*

<sup>11</sup> Mozart W.A. Don Giovanni: An Opera in Two Acts: Vocal Score. New-York: G.Schirmer, Inc. P. 273.



близится... дрожит и сто- - - - нет

Чур, чур!

**Пример 14<sup>14</sup>**

Andante con moto  
(Kuleborn steigt langsam  
aus dem Brunnen herauf)

Vclli Fag.  $p$  Hor  $pp$

Bertalda: Was ist das? Was  
bedeutet der wunderliche Mann?

Ob. Vcl.  $p$  Str.

**Пример 15<sup>15</sup>**

Kuleborn steigt unwillig in den Brunnen zurück

Vcl. Fag. Ob.

<sup>14</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 98.

<sup>15</sup> Ibid. S. 102.



Пример 19<sup>19</sup>

Largo Kuleborns Stimme Bertalda

Ja, zum Ver - der - ben euch ge - sellt. Welch

dump - fer Ton, ich zit-tre, zit-tre, schwan-ke

*ff* *f* *pp* *fp*

Pc. Bass-Pos. Pos. Ob.

Пример 20<sup>20</sup>

Катерина Львовна

Страш - ный сто - ит Бо - рис Ти - мо - фе - ич. -

*ff* *p*

<sup>19</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 190.

<sup>20</sup> Шостакович Д. Д. Катерина Измайлова: Опера: Клави́р // Шостакович Д.Д. Полное собрание сочинений: В 42-х т. Т. 22. М.: Музыка, 1985. 173–174.

*p*

- Страшно, Сержа, спа - си, спа - си, спа - си ме - ня!

*p*

### Пример 21<sup>21</sup>

Leporello

Ah pad-ron, ah pad - ron! Ah pad-ron! Siam tu - tti

*p*

Don Giovanni

Il Commendatore

mor - ti! Van - ne, di - co!

Fer - ma un ro'!

*fp*

<sup>21</sup> Mozart W.A. Don Giovanni: An Opera in Two Acts: Vocal Score. Ibid. P. 274–275.

**Пример 22<sup>22</sup>**

Undine

To - rich-ter, schwei-ge! To - rich-ter, schwei-ge! Still!

Kuleborn

Hu - te - dich! Hu - te - dich!

Still!

Hu - te-dich! Hu - te-dich! Gau-kelt ihr Wo-gen, denn weil sie es

will, gau - kelt ihr Wo - gen, weil sie es denn will.

**Пример 23<sup>23</sup>**

Undine

Horch, er kommt, um mein - zu blei-ben lass uns bei-de nun al - lein.

<sup>22</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 36–37. Текст следующий: «Ундина: Тише, старый, тишина!; Кюлеборн: Берегись, Берегись! Волны, качайтесь, так хочет она!».

<sup>23</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 38–40. Текст следующий: Ундина: «Чу! Он здесь, чтоб быть со мною, / Так оставь же нас вдвоем». Кюлеборн: «Неверны сыны людские / Словно вихрь и вал морской. / Берегись! Берегись!» Ундина: «Пусть слова угроз пустые / Сгинут словно снег весной. / Тише, тише!» Кюлеборн: «Хочет девчонка – получит сполна». Кюлеборн и водяные духи исчезают.

Kuleborn

Fluch-ti - ger sind Men - schen - soh - ne, als es Wind und Wel - le sind,  
 Ei - tle War - nung, die ich hoh - ne, ei - tle War - nung die ich  
 Fluch - ti - ger sind Men - schen - soh - ne,  
 hoh - ne, die wie Re - gen - flut zer - rint,  
 fluch - ti - ger sind Men - schen - soh - ne, als es Wind und Wel - le sind. Hu - te dich!  
 schwei - ge, schwei - ge!  
 hu - te - dich! Hab' - es die To - rin, wie silber sie's will.

### Пример 24<sup>24</sup>

Andante

*sempre legato*

*p*

Undine

Ver - schwun - den al - ler Sto - rung eit - ler Wust, — ver - schwun - den  
 al - ler - Sto - rung eit - ler Wust. Nur Lie - be, nur Hoff - nung,

<sup>24</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 40–41. Текст следующий: «Уж нет преград, закрывших счастью путь. И дышит любовью, одною любовью грудь...».



nur Lie - be hebt, nur Hoff - - nung Lie - be hebt - froch —  
— die Brust nur Lie - be hebt, nur Hoff - nung froch die Brust.

**Пример 25<sup>25</sup>**

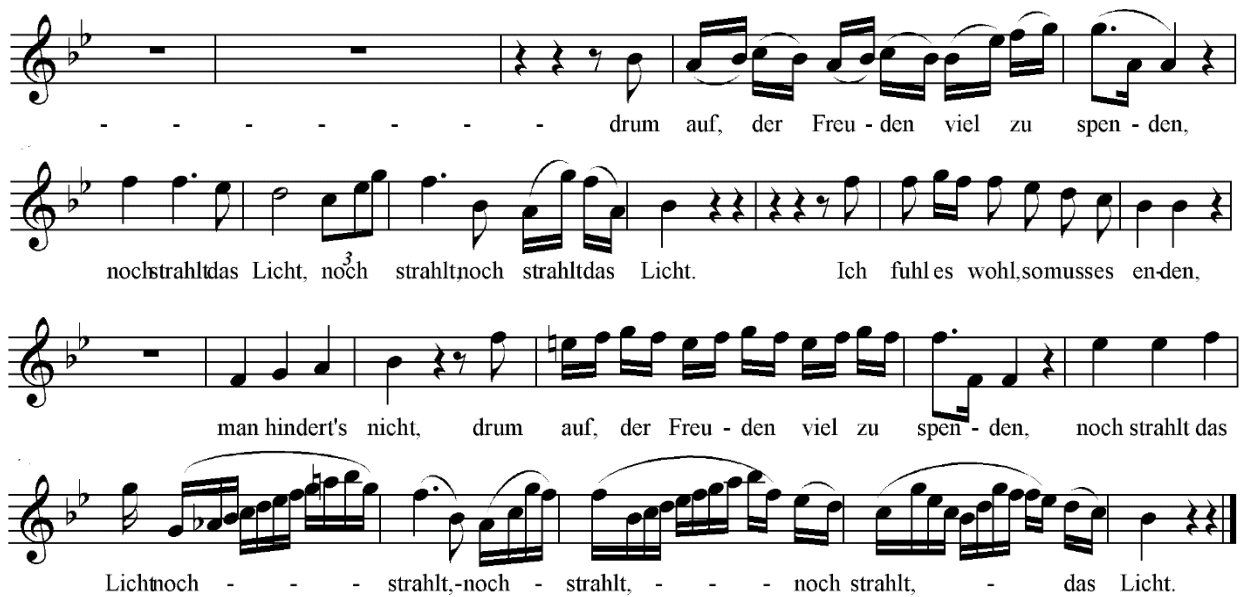
Ob.  
Fag.

**Пример 26<sup>26</sup>**

Ich fuhl, ich fuhl es wohl, so muss es - end - den, man  
hin - derts - nicht. Drum auf, der Freu-den viel zu  
spen - den, noch strahlt das Licht, noch strahlt das Licht, - - -

<sup>25</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 104 и 108.

<sup>26</sup> Текст всей арии следующий: «Ах, счастье, кто ж твоим обманам / Не доверял, / Носил меня по океанам / Могучий вал, / Меня волна, резвясь, качала, / И глубина / Сокрыв, вновь к свету возвращала / От ночи дна. / Любовь всевластна над Ундиной, / Влечет ко дну, / По волнам мчалась над пучиной, / Теперь тону. / Я чувствую, грядут напасти, / Спасенья нет, / И все ж пока мне блещет счастье / Как солнца свет». Здесь приведен фрагмент.



drum auf, der Freu - den viel zu spen - den,  
 noch strahltdas Licht, noch strahltdas Licht. Ich fuhles wohl, somusses en - den,  
 man hindert's nicht, drum auf, der Freu - den viel zu spen - den, noch strahlt das  
 Lichtnoch - - - strahlt,-noch - strahlt, - - - noch strahlt, - das Licht.

**Пример 27<sup>27</sup>**


Mor - gen so hell, Blu - men so bunt Gra - ser so duf - tig und hoch — zum  
 wal - len - den Mee - res - ge - sta - de! Was zwis - chen des Gra - sers schim - mert so licht —  
 ach - ist ein zar - tes Kind! o wo - her, wo - her - du Hol - des? Fern von un - be -  
 kann - ten Stran - de trug - es hier der See her - um. Nein, fas - se nicht, du zar - tes  
 Le - ben, mut dei - ner klei - nen Hand he - rum, nicht Hand wird dir zu - ruck ge - ge - ben, dir Blu - men  
 sind so fremd so stumm. So zah noch um das Le - bens To - ren, im La - cheln zah das Him - meln  
 Lust, hast du das bes - te schon ver - lo - ren, das Hohn an - treu - er Mut - ter Brust. Ein ed - ler

<sup>27</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 114–118.

Her - zog kommt ge - rit - ten und hemmt vor dir des Ros - ses Lauf, — zu ho - her  
 Kunst und rei - nen — Sit - ten zieht er in - sei - nem Schloss dich auf. Du hast un - endlich viel ge -  
 wo - nen, du bluhst, die Schonst im gan - zen Land, — doch ach, die al - ler - be - sten  
 Won - nen Liess't du am un - be - kann - ten Strand. Mut - ter geht durch ih - re  
 Kammern, sucht die Schranke ein und aus sucht und weiss nicht was mit Jam - mern, fin - det  
 nichts als lee - res Haus, Va - ter weiss, in sei - nen Kam - mern fin - det er die To - des -  
 ruh', hort nur blei - cher Mut - ter Jam - mers und kein — Kind - lein Lacht ihm zu.

**Пример 28<sup>28</sup>**

Allegro agitato

Huldbrand

Weh', die Klei - ne, so al - lei - ne, in der zu - nen - den Na -  
 tur. Nichts ver - lo - ren, denn ich  
 Fischer  
 Ach, ver - lo - ren, ach, ver - lo - ren,

<sup>28</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 55.

## Fischersfrau

Wollt Ihr ster - ben Euch ver -

leb' - und ret - te sie, treu - er Mut

ja ich ei - le, ja ich

der - ben wollt Ihr ster - ben, Euch ver - der - ben!

ver - darb noch nie, treu - er Mut ver - darb noch nie.

tei - le die Ge - fahr, ich bin ein Mann, ja ich tei - le die Ge - fahr!

**Пример 29<sup>29</sup>**

## Huldbrand

Wir gehn verg-nugt nach Hau - se wie froh ward noch die

Nacht, wir gehn verg-nugt nach Hau - se, wir gehn verg-nugt nach

Hau - se, wie froh ward noch die Nacht, wir gehn verg-nugt nach Hau - se, wir

gehn verg-nugt nach Hau - se, wie froh, wie froh war doch die Nacht

<sup>29</sup> Ibid. S. 57.

Пример 30<sup>30</sup>

Undine

nichts ist, was mich er - la - be in Strom und See und Wald.

Huldbrand

Weg mit den eit - len

Bil - dern trug - vol - ler Zau - be - rei! Willst du uns ganz ver - wil - dern, du drei - ste Was - ser -

Undine

O, schilt mich nicht, — o hier am Was - ser schlicht mich

fel!

Undine

nicht. O schilt mich nicht, o schilt mich nicht!

Huldbrand

Ich Schelte, was es auch im - mer gel - te, was es auch im - mer

<sup>30</sup> Ibid. S. 164–165. Ундина: «О, не брани меня на водах.»; Хульдбранд: «Буду»; Ундина: «О, не брани!»; Хульдбранд: «И в гневе не забуду / Тебя проклясть, колдунья!».

gel-te, ich flu-che, ich flu - che, Zaub-rin, Zaub-rin, ich flu-che, Zaubrin dir!

### Пример 31<sup>31</sup>

Huldbrand

Heilman Wernicht von

Halt fest mit Seel'undLeib, halt fest am strengen Wort der Treu - e!

bie - der Taus-schung lasst den fasst die bit - tre Reu - e.

Lebt dir nicht

Die Ju-gend fliecht, die Lust ver-rollt, die Ju-gend

noch im Herzen hold — Er - inn'rung sus-ser Ta - ge.

<sup>31</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 197–199. Текст следующий: Хайльман «Будь верен слову своему, / Не лги душой и телом» Хульдбранд «Кто раз один солгал, тому / Горючий стыд уделом». Хайльман «Ужель ты не сберег в душе / Воспоминаний милых?» Хульдбранд «Ни сил, ни младости уже, / Давно и след простыл их» Хайльман «Увы, ты бледен стал на вид. / Злосчастливая година!» Хульдбранд «В душе как колокол звенит: / Ундины, ах, Ундины!» Хайльман «Вернись!» Хульдбранд «С дороги не свернет, / Кто все решил однажды» Хайльман «Ну что ж, сам сеет, сам и жнет / Свою судьбину каждый».

fliecht, die Lust ver- rollt vor ern- stem Stun- den - schla- ge, vor ern- stem Stun- den - schla- ge.

**Пример 32**

Adagio ma non troppo

Huldbrand

O, wie sie lieblich lacht — nicht ei - nen, ei - nen —  
das heisst ja Heil — er - wer - ben wem solch ein Ab- schied lacht

**Пример 33<sup>32</sup>**

Fischer

Lie - bes Kind, ach komm, ich wei - ne mir die al - ten Au- gen aus!

**Пример 34<sup>33</sup>**

О - пом - нись! О - пом - нись!  
На - та - ша! О - пом - нись! О - пом - нись!

**Пример 35**

Andante mosso

Der Fischer

Wir wein-ten still im klei - nen Zim-mer, da ranscht es an der Tu - re

<sup>32</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 50–51. Текст следующий: «Ах, вернись, в тоске по милой / Дочке выплачу глаза. Ах, Ундина!».

<sup>33</sup> Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 102–103.

lind — Sie tat sich auf - im blan - ken Schim - mer stand draus - sen hell ein

La - - - cheind Kind, die Au - gen

blan und Gold - die Lo - cken, wie Schnee - und Ro - sen zart - die Haut, — nur

klein, klein Puppchen, klein wie Da - um, — sonst ganz wie ei - ne Fur - sten - braut.

**Пример 36<sup>34</sup>**

Bertalda

O, nun, um Gott, Un - di - ne, wo sind sie, o sprich, wo sind sie! ge -

wiss blickt hol - der El - tern Mie - ne schon seg - nend hier in — die - sem —

Saal — a - uf mich! Welch herr - li - cher, Welch hoch er - hab - ner Tag!

Recitativ.

Wer un - ter die - sen Frau'n und Fur - sten wer sind sie, die - nach ih - rer Toch - ter dur - sten?

**Пример 37<sup>35</sup>**

Allegro agitato

Berthalda

Fort von hin - nen, ihr seid von Sinnen! Euch kussen? Nicht euch sehn! Flich, Alte

<sup>34</sup> Hoffmann E.T.A. Undine: Zauberoper in drei Akten. S. 119–120. Текст следующий: «Ундина, ждешь нет мочи, / Скажи скорей! / Быть может чьи-то очи / Уже следят за дочерью своей! / Счастливым день! Исчез из сердца страх, / Из благородных дам какую, / Я обниму сейчас как мать родную?».

<sup>35</sup> Ibid. S. 120–121. Текст следующий: «Вы в самом деле, / В своем уме ли? / Обнять? Я ваша дочь? Подите прочь! Что же, дворянка родилась рыбацкой!».



flich! Frev - ler, ich Her - rin, ich Her - rin von Fi - schern ge - bo - ren!

**Пример 38**<sup>36</sup>

Recitativ.

Bertalda

Wie schwul, wie bang, un-heim-lich starrt die Burg mit ih-rem kal - tem Mau - ern  
um mich her. Kin - ne - cken - des Gefluster geht hin-durch,  
ein ne - cken - des Ge-flu-ster geht hin-durch und macht die Brust mir schwer.  
Ich fuhl' es! Ich fuhl' es! Ach, ach hier wohnt die  
Lie-be nicht sind Lich' und Freu - de mehr, sind Lich' und Freu-de mehr als Traum ge-sicht.

**Пример 39**

Andante sostenuto

Heilmann

Euch seg - ne der, der ein - zig seg - nen kann, mit bes - tem

<sup>36</sup> Ibid. S. 179–181. Текст следующий: «Как жутко, тяжело давит замка свод, / Как стен его угрюм и мрачен вид, / И слышу я дразнящий лепет вод, / Ах, он меня страшит. / И здесь любви не поселиться вновь, / Увы, лишь сон и дружба и любовь. / В сей юдоли, / Здесь, на сумрачной земле / Лишь видения оне, / Лишь видения, не боле. / Все же веришь поневоле, / Счастья ждешь в грядущем дне. / Как бы духи не пугали, / Раз моим любимый стал, / Страхи ночи миновали, / Вечный день любви настал».

Se - gen heut und im - mer - dar, und fuh - re froh him - aus was

froh \_\_\_\_\_ be - gann. Nun kusst auch Eid' ihr seid ein brau tlich Faar.

*p*

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line in bass clef with lyrics: "Se - gen heut und im - mer - dar, und fuh - re froh him - aus was". The piano accompaniment is in grand staff, with the right hand mostly silent and the left hand playing a simple harmonic accompaniment. The second system shows the vocal line continuing with lyrics: "froh \_\_\_\_\_ be - gann. Nun kusst auch Eid' ihr seid ein brau tlich Faar." The piano accompaniment features a more active right hand with chords and a left hand with sustained notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second system.

Нотные примеры к § 2.2: Специфика интерпретации сюжета об Ундине в опере А. Лорцинга

Пример 1<sup>37</sup>

Largo.

*f*  
B. Fg. Pos. Tub.

Пример 2<sup>38</sup>

*p* Str. m. Dämpf.

Пример 3<sup>39</sup>

Largo.

*f* Fg. Hörn. Str. *p*  
B. Pos.  
*f* *p*  
Kl. *p*  
Fg.

<sup>37</sup> Lortzing A. Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. – Leipzig: Peters, s.a. – S. 1.

<sup>38</sup> Ibid. S. 1.

<sup>39</sup> Ibid. S. 183.

Пример 4<sup>40</sup>

Andantino.  
Fl.u.Kl.  
*p* Str. m. Dämpf.

Пример 5<sup>41</sup>

Ob.  
*p*

Пример 6<sup>42</sup>

Kl.  
*p dolce*

Пример 7<sup>43</sup>

Sopr.  
Alt.  
Ten. Chor.  
BaB.  
Fl. Kl.  
*p dolce*

*dolce*

Schwa - nen - sang, Schwa - nen -

*a tempo*

<sup>40</sup> Ibid. S. 5.

<sup>41</sup> Ibid. S. 104.

<sup>42</sup> Ibid. S. 105.

<sup>43</sup> Ibid. S. 176–177.

klang tö - net wie - - der auf dich nie - der,

Пример 8<sup>44</sup>

Fl. u. Kl.

*p* *f* Str. *p*

Fr.

Пример 9<sup>45</sup>

(Sie schwebt über den Rand des Brunnens.)

Fl. Kl. G. Orch.

*p* *f*

Kl. G. Orch.

*f*

<sup>44</sup> Ibid. S. 2.

<sup>45</sup> Ibid. S. 201.



Пример 10<sup>46</sup>

Allegro affabile

Undine

Ach, wel-che Freu-de! wel-che Won-ne!

VI. Vel. Kl. Fl.

*sfp* *p*

Fg.

Hell er - strahlt die lie-be Son-ne wie-der auf des Dorf-chens Flur, bun-te Wie-sen,

Str. Str. Fl. Cl.

gru-ne Au-en wie-der kann das Auge schau - en, neu ver - jungt ist die Na-

VI. Ob.

*p*

Detailed description: The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for Violins (VI. Vel.), Clarinet (Kl.), Flute (Fl.), and Bassoon (Fg.). Dynamics range from *sfp* to *p*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with markings for Strings (Str.) and Flute/Clarinet (Fl. Cl.). The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with markings for Violins (VI.) and Oboe (Ob.). Dynamics include *p*.

<sup>46</sup> Ibid. S. 17–18. Текст следующий: «О, какая радость! О, какое блаженство! Яркий луч солнца, красочные и зеленые луга снова можно видеть глазу; обновленной является Природа».

tur, neu ver - jungt ist die Na - tur!  
 VI. Ob.

**Пример 11**<sup>47</sup>

Undine  
 Ein al - ter Freund! ein teu - rer  
 Freund! So siecht ein teu - rer, al - ter Freund! ha ha ha ha ha ha ha ha!

**Пример 12**<sup>48</sup>

Listesso tempo. (nach unten deutend)  
 In den Kry - stall - ge - wöl - - ben wohnt sichs schön,

**Пример 13**<sup>49</sup>

Ich blei-be dein! du blei-best mein! Dank!

<sup>47</sup> Ibid. S. 22. Текст следующий: «Старый друг! Добрый друг! Так он видит старого доброго друга! Ха, ха, ха, ха, ха!».

<sup>48</sup> Ibid. S. 85–86. Текст примерно следующий: «Под кристалльными сводами живетя хорошо. Высокие коралловые деревья там.....».

<sup>49</sup> Ibid. S. 92–93. Текст после ремарки «Хуго раскрывает объятия и она падает на его грудь» примерно следующий: «Я останусь твоей! Ты останешься моим! Спасибо! Вечная тебе благодарность! К новой жизни я возрождаюсь! О, я не могу вынести этого – как я счастлива, как блаженно и радостно мне!».





Undine

das ich dein Gluck dein al - les sei. O hal - te

Hugo

sei, das ich dein Gluck, dein al - les sei. O hal - te

fest an dei-nem Glau - ben und blei - be dei-nem Schwu-re treu, das —

fest an dei-nem Glau - ben und blei - be dei-nem Schwu-re treu, das —

ich — dein — Gluck, dein — al - les sei.

ich dein — Gluck, dein — al - les sei.

**Пример 17<sup>53</sup>**

(Undine schlägt den Schleier zurück.)

H. O hol-des Bild, das mich so hoch be - glück-te, noch

Str.

<sup>53</sup> Ibid. S. 209. Текст следующий: Хуго: «Пусть я умру, но еще раз посмотрю на твое лицо – это так сладко» Ундина откидывает покров. Хуго: О, твой милый образ делает меня счастливым. О, даруй еще раз мне блаженство утонуть в твоей любви!» Ундина простирает к нему руки. Хуго: «Ты смотришь на меня! Я иду! Так дай мне умереть!». Падает, бесчувственный, к ее ногам.

(Undine breitet die Arme aus.)

einmal gönne mir die Se-ligkeit, dich liebend zu um-fangen! Du winkst mir, ich

(er eilt in ihre Arme) *morendo* (Er sinkt betäubt zu ihren Füßen nieder.)

komme! So laß mich sterben! [215] Fl.

### Пример 18<sup>54</sup>

Bertalda.

Ha! — wel- che Lust, — den Speer zu schwingen  
mit leichter Hand, durch Wal-des Dick-icht kühn zu drin-gen, von Glut ent-  
brannt! Den Buschent-lang, bei Hörner-klang, auf wil-dem Roß durch Feld und Flur ver-fol - ge  
ich des Wil-des Spur, ver-fol - ge ich des Wil - des Spur.

### Пример 19<sup>55</sup>

Be-tru - ge dich nicht selbst, o to-richt Weib! Be-tau-ben willst du nur den wil - den

<sup>54</sup> Ibid. S. 96. Текст следующий: Бертальда: «Ха! Какое удовольствие! Метать копьё легкой рукой сквозь лесную чащу, оно смело проникает! Через заросли, под звук рога, на диком коне скакать, брать дичи след...».

<sup>55</sup> Ibid. S. 98. Текст следующий: Бертальда (себе): «Обманывая всех, не обманешь себя, о глупая женщина! Ошеломить и притупить дикую боль лишь хочешь! Хочешь, чтобы его, единственного, гордое сердце было побеждено! Чтобы его, единственного победить, я от бравадой разгорелась и смерти вопреки послала в волшебный лес... Но это лишь слезы мне приносит. О, никогда уже не вернуть мне наивысшего счастья быть с тобой!».

Andante con anima

Schmerz, der dir im Bu-sen wu-tet. Um, ihn, den ein-zi-gen, der die-ses stol-ze Herz be-  
 zwun - gen, um ihn, ——— den ein-zi-gen, den ich, vom U-ber-mut ent-brannt, dem Tod ent-  
 ge-gen hab' ge-sandt, um ihn dies Herz nach Fassung ringt, den keine, keine Trane wieder-bringt

**Пример 20** <sup>56</sup>

Maestoso.

*f* G. Orch.  
*con forza*

**Пример 21** <sup>57</sup>

*ff* Orch. [Hugo stürzt aus dem Schlosse]  
 Pauk.

**Пример 22** <sup>58</sup>

Andante.

(Bei dem letzten Schlag „zwölf“ fürchterlicher Donnerschlag, alle Lichter verlöschen, Sturmwind von außen, allgemeiner Schreckensruf der Anwesenden. Ein bläulicher Lichtschein leuchtet von der Seite, von welcher

*p* G. Orch.  
 Tuba

Undine, nach der Mitte der Bühne schreitend, auftritt.)

<sup>56</sup> Lortzing A. Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen: Klavierauszug. S. 175.

<sup>57</sup> Ibid. S. 185.

<sup>58</sup> Ibid. S. 208.

Пример 23<sup>59</sup>

**Kühl.**

Un - di - ne, teu - res Kind, dein

Los ist nun ge - wor - fen, dein Los ist nun ge - wor - fen: doch mö - ge was da

**Quasi Recit.**

wol - - le auch ge - scheh'n, ich werde rettend, rä - chend dir zur Sei - te

Пример 24<sup>60</sup>

**Kühleborn.**

Frie - de mit Euch! \_\_\_\_\_

**Hugo (zu Kühleborn)**

So kehr - tet Ihr nicht heim, wie Ihr be - schlossen? Ge -

**Kühl.**

rat - ner schien es mir, Euch schützend zu ge - lei - ten, mit frommen Sprüchen ban - nend den

Spuk der bösen Gei - ster.

Пример 25<sup>61</sup>

**Undine (heimlich zu Kühl.)**

Was wollt Ihr hier? was treibt Euch zu er - schei - nen? Dein Glück und

**Kühleborn**

uns' res Rei - ches Eh - re. Hin - weg! hin - weg! denn nicht mehr Euch ge - hor' ich

**Undine**

Recit.

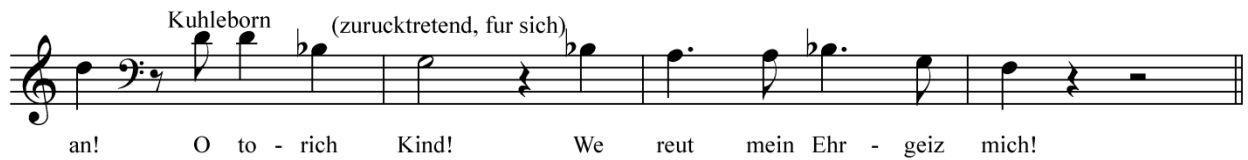
<sup>59</sup> Ibid. S. 56. Текст примерно следующий: «Ундина, дорогое дитя! Твоя судьба уже решена, но чтобы ни случилось, я тебя защищу, я к мести готов!»

<sup>60</sup> Ibid. S. 64. Текст примерно следующий: Кюлеборн (в маске и одежде Патера Хайльмана): «Радость с вами!» Хуго: «Так вы не вернулись домой?» Кюлеборн: «Мне показалось более целесообразным покровительствовать вам, чтобы направлять вас, объединяя правоверных против злых духов».

<sup>61</sup> Ibid. S. 64–65. Текст примерно следующий: Ундина (тайно Кюлеборну): «Что ты здесь делаешь? Что заставило тебя здесь появиться?» Кюлеборн: «Ваше счастье и слава нашего царства!» Ундина: «Прочь! Потому что я больше не принадлежу вам!» Кюлеборн (отступая, про себя): «О глупое дитя! Ты пожалеешь о своих надеждах....».



Kuhleborn (zurücktretend, für sich)



an! O to - rich Kind! We reut mein Ehr - geiz mich!

### Пример 26<sup>62</sup>



Es wohnt am See-ge-stu-de ein ar-mes Fi-scher-paar;— der El-tern höchste Freu-de ein  
hol-des Mägdlein war.— Am grün-en U-fer-ran-de mit ihm die Mut-ter ruht,— da  
plötz-lich sank das Mägd-lein hin-un-ter in die Flut.— Doch ret-tend naht ein En-gel und  
trägt es an das Land, wo bald ein ed-ler Her-zog das Mägdlein schlafend fand.  
Kind, noch zart und klein, was wird dein ein-stig Schicksal sein? O armes Kind, noch zart und  
klein, was wird dein ein - - - stig, ein - stig Schicksal sein?—

<sup>62</sup> Ibid. S. 132–133. Текст романса важен, поэтому считаем необходимым привести его полностью: «В Зеегенштадте жила бедная пара рыбаков, которым была дарована высшая милость – родительское счастье. Мама с дочкой была на зеленом берегу, когда случилось наводнение и ребенок утонул. Однако явился Ангел и спас дитя, и вынес ее на землю, где вскоре нашел девицу спящей благородный Герцог. О, бедный ребенок, еще нежный и маленький, что с тобой случилось?». Далее в романсе (второй куплет) повествуется о судьбе найденной девочки, которую во дворце, «среди искусств и чистых нравов», вырастил, как свое дитя Герцог. Третий куплет – настоящая кульминация, подчеркнутая особым тремолирующим, «тревожным» аккомпанементом. Слова третьего куплета с одной стороны, отличаются иносказательностью, с другой, – содержат в себе прямые упреки поведению Бертальды: «ее добродетели не должны сопровождаться высокомерием <...> о блеске и величии она мечтает, хочет сделаться сразу королевой!». Наивысшей точкой является следующее восклицание Кюлеборна: «Но ведь сорвется завеса и всем будет известно, что она – дочь рыбака, из “простых”!», акцентированное особыми актерскими средствами (судя по отдельным режиссерским ремаркам): «на последних словах Кюлеборн подступает ближе и ближе к Бертальде и указывает на нее».

Пример 27<sup>63</sup>

Chor der Wassergeister (unter der Bühne).

Sopr. Alt. Ge - den - ke dei - ner Pflicht, be - ge - he Me - neid nicht!

Ten. Baß.

Pos. *fp*

Detailed description: This musical score is for a chorus of water spirits. It includes vocal parts for Soprano Alto and Tenor Bass, and piano accompaniment for Positivo. The lyrics are: 'Ge - den - ke dei - ner Pflicht, be - ge - he Me - neid nicht!'. The piano part features a prominent *fp* (fortissimo) dynamic and a complex, rhythmic accompaniment.

Пример 28<sup>64</sup>

*ff* (Das Licht des Mondes verschwindet, der Himmel verdunkelt sich; der See wogt, drohende, bleiche Gesichter tauchen aus den Wellen und blicken durch das Laub der Bäume.)

G. Orch.

Detailed description: This musical score is for a piano and orchestra. The piano part is marked *ff* (fortissimo) and features a complex, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The orchestra part is marked 'G. Orch.' and features a complex, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The lyrics describe a dramatic scene: '(Das Licht des Mondes verschwindet, der Himmel verdunkelt sich; der See wogt, drohende, bleiche Gesichter tauchen aus den Wellen und blicken durch das Laub der Bäume.)'.

Пример 29<sup>65</sup>

Rapidamente.

G. Orch.

Detailed description: This musical score is for a piano and orchestra. The tempo is marked 'Rapidamente'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The orchestra part is marked 'G. Orch.' and features a complex, rhythmic accompaniment with many slurs and accents.

<sup>63</sup> Ibid. S. 166.

<sup>64</sup> Ibid. S. 172.

<sup>65</sup> Ibid. S. 209–210.

### Приложение к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова: к истории создания<sup>66</sup>

Созданная с 1840-х годов XIX века, «Ундина» Львова, увы, не вошла в музыкальную историю в качестве блистательного, или же популярного произведения: временные границы ее постановок – как российских, так и зарубежных – ограничиваются только лишь периодом 1840–1860-х гг. XIX столетия. Об истории создания оперы, некоторых деталях ее непростой сценической судьбы написано уже довольно много. Согласно архивным источникам, Львов начал работу над ней в 1844 году<sup>67</sup>, и уже 8 сентября 1848 года опера была поставлена в Большом театре Петербурга, затем 30 октября 1852 года в Вене и 8 января 1864 года вновь в Петербурге, на сей раз – Мариинском театре<sup>68</sup>.

Труды историков музыки, биографов Львова также могут дать некоторые, порою весьма противоречивые сведения об «Ундине». Один из исследователей, создавший в конце XIX – начале XX веков труд об истории русской музыки Всеволод Чешихин приводит краткую характеристику А.Ф. Львова в его оперной ипостаси, только указывая, какие оперы создал композитор и в какие годы они шли на сцене: «сочинил три оперы, шедших на русских императорских сценах: “Бианка и Гвалтьеро” (шла в Дрездене в 1844 г., а в С.-Петербурге 28 января 1845 г.), “Ундина” (шла 8 сентября 1848 г.) и “Староста Борис или русский мужичок и французские мародеры” (шла 19 апреля 1854 г.). Из них “Бианка” шла в Дрездене и в России на итальянском языке (в Петербурге – с участием Рубини и Тамбурины). “Ундина” (либретто гр. Соллогуба) шла уже по-русски. “Староста” – оперетка на исторический сюжет, из отечественной войны 1812 года. <...> Кроме названных трех оперных произведений, Львову приписываются оперы или оперетки “Варвара” и “Эмма”»<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Материал данного раздела послужил основой публикации: *Верба Н. И.* Архетипические образы «Ундины» А.Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // *Музыковедение*. 2015. № 6. С. 25–42.

<sup>67</sup> Записки композитора Алексея Федоровича Львова (I) // *Русский архив*. 1884. № 5. С. 79.

<sup>68</sup> Ундина А.Ф. Львова // Г.Б. Бернандт *Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959)*. М.: Советский композитор, 1962. С. 313.

<sup>69</sup> *Чешихин В.Е.* История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества. В 6 т. Т. 1. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.) / В. Чешихин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Электронпечатня нот П. Юргенсона, 1905. С. 196–197.

Исследователь отмечает и степень влияния на его творчество зарубежных школ: «Львов, как оперный композитор, находился всецело под влиянием оперы старо-итальянской, Беллини, Доницетти, Россини, и старо-немецкой <...>. Неудивительно, что после “Жизни за царя” и “Руслана”, оперы Львова не могли удержаться в репертуаре русской оперы и успех имели незначительный»<sup>70</sup>.

Другой исследователь – А.А. Берс – посвящает Львову-оперному творцу в биографическом труде буквально несколько строк: «как оперный композитор он был менее счастлив; его операм не везло в России, исполнялись лишь отдельные акты и то только при дворе, при участии таких выдающихся артистов, как напр. Виардо, Рубини, Тамбурины. Театральная дирекция, не рассчитывая на сборы, не решалась ставить его оперы; конечно, тут были тоже интриги». Тем не менее, Берс отмечает большой успех оперного творчества Львова за рубежом: «Во время своих заграничных путешествий он пропагандировал свои оперы; там его оценили гораздо больше, чем в России. Мне пришлось читать Дрезденскую музыкальную газету за 1844 год, в которой немцы хвалили его оперу *Vianca*, сравнивали ее по характеру музыки с Доницетти, а по серьезности мысли и по артистическому вкусу ставили Львова даже выше этого итальянского маэстро; в его музыке они нашли желание композитора схватить положение, а в некоторых местах нашли даже силу, энергию». Исследователь также пытается рассмотреть причины признания Львова как оперного творца за границей: «Большой оригинальности в его произведениях критика не признавала, но в то же время находила ее мелодичной, часто драматичной и не без огня; в опере нашлись места, которые наэлектризовывали слушателя, даже потрясали его, как напр. сцена, изображающая сражение [*Zeitschrift fur Music*. 1844]. <...> Об остальных его операх я не буду говорить, их успех был слабее сравнительно с успехом оперы *Vianca*. Нет сомнения, что в этом направлении его талант был менее сильный, чем в других направлениях»<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup>Там же. С. 196.

<sup>71</sup> *Берс А.А.* Алексей Федорович Львов как музыкант и композитор. С.-Петербург: Типография Товарищества «Общественная польза», Б.Подъяческая, № 39, 1900. С. 21–22.



В большом очерке Н. Финдейзена, посвященном 25-летней годовщине смерти Львова и опубликованном в Русской музыкальной газете<sup>72</sup>, также есть ряд весьма нелицеприятных строк об «Ундине», как и в целом – о самом ее авторе: «что же касается целого ряда других пьес Львова, а в том числе его “опер”, то о них не следует тревожиться через чур – они уже потеряли для нас всякий интерес, да и для своего времени возбуждали похвалы или порицания, скорее благодаря известности их автора, нежели по своим художественным качествам»<sup>73</sup>. Согласно мнению Финдейзена, «Ундина» успеха не имела, а хорошему приему оперы в Вене и поддержке композитора в венских музыкальных кругах и периодике того времени «верить не следует»<sup>74</sup>. Общий вывод очерка – сомнительный и, пожалуй, даже оскорбительный «веночек» РМГ к 25-летию со смерти Львова – выглядит следующим образом: «это был гордый, хитрый сановник, малосердечный музыкант, человек довольно мелкий, придирчивый и мстительный, характер не сильный, но стойкий, в известном смысле. Такой человек не мог быть выдающимся композитором. Лучше всего было в нем – это игра на скрипке, к тому же отличной (Маджини); об известнейшем его произведении гимне “Боже Царя храни” было уже сказано выше. Все остальные произведения его, как то – романсы, хоры и оперы, еще при жизни композитора канули в Лету. Оттуда они возвратиться не могут. Остаются его духовно-музыкальные сочинения, из которых многие вошли (и остались донине) в наш богослужебный обиход. Значение их еще невыяснено, но вероятно и они не создадут памятника А.Ф. Львову»<sup>75</sup>. Разумеется, прославленный издатель Русской музыкальной газеты имеет полное право на высказывание своего мнения. Вместе с тем, категоричность его формулировок, ряд допущенных неточностей, «тональность» приведенной «каденции», преувеличенное внимание во всей публикации к неудачам композитора и совершенное нивелирование его творческих удач и рациональных, а порою и подвижнических сторон деятельности на посту руководителя Капеллы,

<sup>72</sup> Финдейзен Н. Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (Биографический очерк) // Русская музыкальная газета. 1895. № 7. Стб. 397–404; № 8. Стб. 452–460.

<sup>73</sup> Там же. № 7. Стб. 398.

<sup>74</sup> Там же. № 8. Стб. 457–458.

<sup>75</sup> Там же. № 8. Стб. 460.

а также то обстоятельство, что Финдейзен, фактически, не был современником Львова и потому в своем расследовании ценности его фигуры основывался на пересказе чужих мнений о музыканте<sup>76</sup>, заставляют усомниться в объективности данного очерка в целом.

Некоторые сведения об опере, главным образом – о связях либретто В.А. Соллогуба с поэмой Жуковского, а также о том, что «Ундина» Львова (опять якобы «безуспешно») ставилась в Санкт-Петербурге в 1848 и в 1860 годах можно почерпнуть в известной работе Е.В. Ланда «Ундина» в переводе В.А. Жуковского и русская культура»<sup>77</sup>.

Своего рода «резюме» вопроса – масштабное, с привлечением архивных источников и изобилующее скрупулезно собранными и чрезвычайно важными сведениями о постановках – содержится в обстоятельной статье Л.М. Золотницкой о творчестве и деятельности А.Ф. Львова<sup>78</sup>. Уделяя большое внимание истории появления оперы, исследовательница, как и многие ранее упоминавшиеся авторы посвященных Львову трудов, в общем, довольно резко оценивает художественный уровень оперы: «эклектичная музыка; топорное четырехголосие хоров, маловыразительные арии, бесцветные балеты на мотивы чешских и богемских песен»<sup>79</sup>.

Удивительным обстоятельством, с которым сталкивается исследователь, приступающий к рассмотрению наследия А.Ф. Львова, является полярная противоположность мнений о нем как о композиторе. В приведенных высказываниях яв-

---

<sup>76</sup> Финдейзен ставит под большое сомнение объективность таких источников информации о Львове, как «Записки» самого композитора и «Записки» мачехи композитора Елизаветы Николаевны, которые могут дать представление о Львове, как о положительном, искреннем, высокохудожественном музыканте (см. также: Записки Елизаветы Николаевны Львовой // Русская старина. 1880. кн. III. Т. XXVII. С. 635–650). Финдейзен обращает особое внимание на противоречия между указанными материалами и воспоминаниями о нем Глинки, Рубинштейна, Ломакина, которые, опять же по словам Финдейзена, «присуют эгоистичного, завистливого, недоброжелательного, прикрывающего эти свои качества искусно деланной любезностью». См.: *Финдейзен Н.* Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (Биографический очерк). Указ. изд. Стб. 399.

<sup>77</sup> Ланда Е.В. «Ундина» в переводе В.А. Жуковского и русская культура Указ. изд.

<sup>78</sup> Золотницкая Л.М. А.Ф. Львов // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: Вып. 7. СПб.: РИИИ, 1994. С. 116–156.

<sup>79</sup> Там же. С. 135.

ственен оценочный аспект, утвердившийся во всей немногочисленной исследовательской литературе об А.Ф. Львове. Пожалуй, все без исключения биографы, музыковеды, ученые, историки музыки с завидным постоянством отмечают «блеклость» таланта Львова как оперного композитора по сравнению с его одаренностью в инструментальной и исполнительской сферах; в некоторых работах и последняя ставится под сомнение. Однако же думается, что подобная оценка (кардинально оспаривать которую не входит в наши задачи) является скорее следствием механического «перекочевывания» из одного труда в другой, чем правдивым отражением реальности. Быть может, у упомянутых ранее исследователей (Финдейзена, Чешихина, Берса, Ланда) есть основания именно для такого освещения оперных опусов Львова. Однако же иные неточности, касающиеся музыкальных пристрастий Львова в работах некоторых из указанных авторов, косвенно свидетельствуют о критической уязвимости суждений и об оперной стороне его дарования. Так, Чешихин, ссылаясь на биографический очерк Н. Финдейзена, опубликованный в Русской музыкальной газете, декларирует: «симпатии его не шли, впрочем, дальше Моцарта: Львов не любил и не понимал Бетховена»<sup>80</sup>. Сам очерк Финдейзена, послуживший вероятной причиной такой оценки Чешихиным музыкальных ориентиров Львова, следующим категоричным образом раскрывает дилемму: «Друг Мендельсона, Спонтини и даже Берлиоза <...> понять Бетховена не мог, как не мог он, всего вероятнее, понять и Глинку и все музыкальное движение запада и России во второй половине нашего века»<sup>81</sup>.

Между тем Берс, в самом начале своей биографической брошюры о Львове оговоривший правдивость своего повествования тем, что основывается на свидетельствах близко знавших Львова и являвшихся его «бывшими музыкальными коллегами» современников, отмечает прямо противоположное заявлению Чешихина:

---

<sup>80</sup> Чешихин В.Е. История русской музыки, с древнейших времен по 1903 год и позже, в эволюции родов музыкального творчества. Указ. изд. С. 196.

<sup>81</sup> Финдейзен Н. Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (Биографический очерк). Указ. изд. Стб. 456.

«у него [Львова. – *Н.В.*] все выходило прекрасно, изящно и полно драматизма, которого он достигал в совершенстве особенно в квартетах Бетховена»<sup>82</sup>. Или же приводим в пример еще одно высказывание Берса: «Квартет Бетховена (*E-moll*) был его [Львова. – *Н.В.*] любимым квартетом, а финал этого квартета был его торжеством. В то время говорили, что по силе игры, мог с ним сравняться только известный скрипач Липинский»<sup>83</sup>. Кроме того, на страницах работы Берса приводится красочный рассказ одного из современников героя книги – И.И. Гаврушкевича, который часто посещал квартетные вечера Львова и доподлинно свидетельствовал как о личном пиетете хозяина к Бетховену, так и о высочайшем уровне исполнения им квартетов великого классика<sup>84</sup>.

В собственных «Записках» Львов признается в своем большом уважении гения Бетховена. Описывая встречу со скрипачом Берсио в мае 1838 года в Берлине, Львов рассказывает о своем впечатлении от исполнения им квартета Бетховена *e-moll*, причем произведение это упоминается в «Записках» с ремаркой автора «любя особенно этот квартет». Вот как отзывается Львов о том вечере: «Он [Берсио. – *Н.В.*] играл исправно, но не с той душою, какую я бы желал в глубокой музыке этого знаменитого, бессмертного композитора»<sup>85</sup>.

Очевидно, столь полярные и взаимоисключающие оценки исследователями музыкальных предпочтений Львова (которые, разумеется, не являются самостоятельным предметом настоящей статьи, но обращают внимание на многочисленные несоответствия и несправедливости в оценке личности композитора) не могут не вызывать сомнений и в иных их предположениях и оценочных критериях, касающихся граней его таланта в целом, и оперы «Ундина», в частности<sup>86</sup>. Думается, что

<sup>82</sup> Берс А.А. Алексей Федорович Львов как музыкант и композитор. Указ. изд. С. 16.

<sup>83</sup> Там же. С. 16.

<sup>84</sup> Там же. С. 16.

<sup>85</sup> Записки композитора Алексея Федоровича Львова (I) // Русский архив. 1884. № 4. С. 257.

<sup>86</sup> Думается, что предположения эти основаны большей частью на том, что опера «Ундина» не смогла удержаться на театральной сцене ни в ближайшее время после ее создания, ни в 60-е годы после возобновления постановок в Мариинском театре. См.: Ланда Е.В. «Ундина» в переводе В.А.Жуковского и русская культура. Указ. изд. С. 511–512, 525.

отношение к Бетховену в данном случае выступает своего рода «лакмусовой бумажкой» – простейшим «тестом» на художественный вкус, наличие которого у Львова оспаривает Финдейзен. И уважение бетховенского творчества Львовым, не раз отраженное им в «Записках» (а также отмеченное Берсом со ссылками на современников Львова), вступает в некоторое противоречие со многими эпитетами, которыми он был «награжден» издателем Русской музыкальной газеты – такими, как «закваска его была малохудожественная, серьезного музыкального образования он не получил»<sup>87</sup>.

Но вернемся собственно к «Ундине». О некоторой поспешности и, быть может, даже преувеличенности выводов исследователей о «никчемности», а потому и быстрого сценического забвения «Ундины» свидетельствуют, например, и возобновление постановки в 1860-х годах<sup>88</sup>, использование Увертюры к опере в качестве самостоятельного произведения в концертных программах в Москве, а также сохранившаяся в оркестровке М. Балакирева партитура Увертюры к «Ундине»<sup>89</sup>. Думается, что труд Балакирева по инструментовке этой музыки имел под собой, в том числе, и соображения профессиональной заинтересованности и потому данный факт может в какой-то степени рассматриваться как косвенное свидетельство наличия ряда достоинств как в увертюре, так и в опере в целом.

Также вызывает удивление и вопросы в объективности мнений некоторых из упоминавшихся здесь исследователей пропасть между утверждениями об общей якобы холодности принятия оперы «Ундина», запечатленными в петербургской прессе, и реальным положением дел, а также между негативной оценкой оперы музыковедами и историками музыки и теми, по сути, весьма восторженными отзы-

<sup>87</sup> Финдейзен Н. Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (Биографический очерк). Указ. изд. № 8. Стб. 453–454.

<sup>88</sup> См.: Ундина А.Ф. Львова // Г.Б. Бернандт Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). Указ. изд. . 313.

<sup>89</sup> В настоящее время она доступна в Отделе нот и звукозаписей РНБ: Ouverture de l'opera Undine / Composee par Alekxia Lvoff; Instrumeiitee par M. Balakireff. – Leipzig; St. Petersburg; Moscou, London, S. a. На издании имеется посвящение: Д.В. Стасову: «Дорогому Дмитрию Васильевичу на добрую память об авторе и инструментаторе увертюры. 11 февраля 1902 г. М. Балакирев».

вами, которые она получила после своих венских постановок. Так, в работах Финдейзена, Чешихина, Берса, Золотницкой, Ланда практически «единогласно» подчеркивается «прохладца», с которой опера была принята в Петербурге. Между тем, отзывы в «Северной пчеле»<sup>90</sup> свидетельствуют и об обратном. В рубрике «Театральная хроника» сразу после премьерного показа был помещен довольно обстоятельный обзор оперы Р.Зотовым<sup>91</sup> – обзор, который, отмечая недостатки либретто, отдавал должное музыке. В частности, автор отмечает «блистательную увертюру», «большое одобрение», с которым публикою была принята ария рыцаря, «свежесть и игривость мелодии» Романса Ундины, заслужившего «всеобщие аплодисменты», высокую оценку слушателями Дуэта Рыцаря и Ундины, который «мог бы почестся одним из образцовых произведений» и конец которого «был принят публикою с восторгом», успех финала первого акта. Кроме того, автор отзыва пишет о «прекрасных стреттах», венчающих арию Герцога из второго акта и дуэт Рыцаря и Бертальды – стреттах, «встреченных общим восторгом» и принятых «с громкими аплодисментами»; о знаменитом трио «Зачем невольное смущенье», которое «заслуживает всеобщее внимание знатоков по своему прекрасному анданте», о «великолепном марше *la-majeur* и хоре *re-majeur*, с прелестною вакхическою песнью Герцога», об успехе балетных номеров оперы. Последнее приводится с ремаркой: «потребовали даже повторения этого трудного и утомительного танца, и танцующие были так добры, что исполнили это желание». Далее, согласно изложению Зотова, баллада Ундины «“Не цветы красуются” имела значительный успех», а анданте в финале второго акта «заслужило всеобщее одобрение; особливо прелестная оркестровка прощания Ундины». Автор также упоминает о «превосходном антракте» между вторым и третьим актами, «где соло кларнета и гобоя так хорошо выражает готовящуюся развязку оперы». Хоры третьего акта заслуживают одобрительных эпитетов критика, а финал третьего акта, по его словам, может «назваться венцом

---

<sup>90</sup> После премьерного показа «Ундины» в прессе появились два обстоятельных отзыва. Один из них – в газете «Северная пчела», и о нем речь пойдет далее. Другой – в Санкт-Петербургских ведомостях (1848, № 210, 19 сентября), посвященный в большинстве исполнительским аспектам произведения.

<sup>91</sup> Северная пчела. 1848. № 207 (16 сентября).

всей оперы». Вывод рецензента таков: «Первоклассные красоты музыки видны почти в каждом номере. Публика вполне оценила превосходный труд композитора, — но будет ли Ундина иметь продолжительный успех на нашей сцене, или сделается только достоянием записных любителей музыки, — это вопрос, который решат будущие представления, но он нимало не касается до славы композитора и достоинства его произведения»<sup>92</sup>.

Трудно усмотреть в лестных выражениях, на которые (быть может, по разным причинам) не скупится автор отзыва, «прохладцу» или же свидетельство неуспеха произведения. Если и можно было бы упрекнуть Р. Зотова в необъективности, то уж в недостоверности и лукавстве в описании им реакции публики и теплого приема оперы — вряд ли, а это обстоятельство уже немало подтачивает укоренившееся в литературе мнение о том, что первое представление оперы состоялось без особенного успеха<sup>93</sup>, или что «публика *очень холодно* приняла “Ундину”», или «после *провала* А.Львова на сцене оперного театра в Петербурге опера “Ундина” в России больше не ставилась» [езде курсив наш. — *Н.В.*]<sup>94</sup>.

Вопросы вызывает и мнение о «бездарности» Львова как оперного композитора. Подобные ремарки содержатся в большой статье Л.М. Золотницкой. Исследовательница, переходя от неуспеха «Ундины» к разбору других произведений Львова, замечает: «О том, что Львов не вполне *бездарен* [курсив наш. — *Н.В.*] как оперный композитор свидетельствует, пожалуй, лишь его третье творение “Русский мужичок и французские мародеры в 1812 году”»<sup>95</sup>. Это с одной стороны. С другой — еще более хвалебные, чем в Петербурге, отзывы венских журналов о постановке «Ундины» в Императорском театре. Градус высказываний в этих отзывах, приводившихся впоследствии в трех номерах «Северной пчелы»<sup>96</sup>, гораздо выше (даже несмотря на общую критику либретто оперы и технические издержки первого представления), чем в

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> *Финдейзен Н.* Автор гимна «Боже Царя Храни» А.Ф. Львов (Биографический очерк). Указ. изд. № 8. Стб. 458.

<sup>94</sup> *Ланда Е.В.* «Ундина» в переводе В.А. Жуковского и русская культура. Указ. изд. С. 511, 525.

<sup>95</sup> *Золотницкая Л.М.* А.Ф. Львов. Указ. изд. С. 136.

<sup>96</sup> Отзывы венских журналов об оратории *Stabat Mater* и об опере Ундина, русского композитора Алексея Федоровича Львова // Северная Пчела. 1853. № 3, № 17, № 18.

рассмотренном ранее отзыве Зотова, последовавшем после премьерной постановки «Ундины» в Петербурге. Венская музыкальная общественность очень горячо и сочувственно приняла оперу Львова. Справедливости ради следует оговорить, что такому отношению в немалой степени способствовал предшествовавший венской премьеры «Ундины» успех «Stabat Mater» Львова – успех, который венские рецензенты называли блистательным: «Превосходное духовное сочинение, блистательный успех в Вене. Все без исключения журналы, издаваемые в этой просвещенной по части музыки столице, осыпали композитора заслуженными похвалами и поместили в своих столбцах подробный разбор этого замечательного творения»<sup>97</sup>. Вполне вероятно, что подобный одобрительный «флёр» в некоторой степени благоприятствовал и успеху «Ундины». И, вместе с тем, опера заслужила в Вене и собственные, посвященные только ей похвалы, ценность и достоверность которым придает и то, что исходили они не от одного критика, но от целого ряда авторов венских музыкальных журналов. Опуская очень лестные для композитора частности, касающиеся каждого номера произведения и его драматургии, считаем необходимым привести в пример несколько выдержек об опере в целом из этих развернутых и подробных отзывов:

*За достоинство музыки ручаются единогласные похвалы во всех первых венских журналах: артисты и публика все более и более осваиваются с достоинствами прекрасной музыки Г. Львова, и должно надеяться, что Ундина еще долгое время будет украшать собою репертуар Императорского Венского Оперного театра*<sup>98</sup>.

*Композитор постиг дух поэмы, и старался сообщить музыке характер мечтательности и предчувствия. <...> Музыка написана не в обычном оперном стиле, она не ослепляет полнотою мелодии, но богата прекрасными мыслями, достоинство которых все более и более будет признаваемо при дальнейших представлениях*<sup>99</sup>.

*Творение г. Львова, Ундина, появилась в то время, когда вообще драма так бестолково и пестро обделывается в музыку, что она составляет явление благодетельное и усладительное. <...> Во всем этом прекрасном творении Г. Львова господствует какое-то внутреннее самопознание музыкальной мысли и какая-то теплота звука <...> В стиле всей оперы господствуют должная чистота и ясность, которые служат лучшим доказательством творческой силы композитора*<sup>100</sup>.

Зарубежный успех был очень дорог композитору. В архиве Львова (ОР РНБ, фонд 446) хранится печатный экземпляр отзывов венских журналов о постановках

<sup>97</sup> Отзывы венских журналов об оратории Stabat Mater и об опере Ундина, русского композитора Алексея Федоровича Львова // Северная пчела. 1853. № 3.

<sup>98</sup> Там же. 1853. № 17.

<sup>99</sup> Там же. 1853. № 18.

<sup>100</sup> Там же. 1853. № 18.



столь драгоценных его сердцу произведений. В этом экземпляре сохранились карандашные пометы композитора – «галочки» на полях, подчеркивания некоторых выражений, которые, очевидно, «грели» его сердце и были весьма приятны<sup>101</sup>.

Возможно, резкая оценка историками музыки XIX века наследия Львова связана еще и с трудностью реального и объективного суждения о львовских операх на «фоне» гениальных и отвечающих духу эпохи творений Глинки? Как нам представляется, «соседство» с творчеством столь выдающегося современника послужило одной из причин видения львовского оперного наследия в «бледном» и «неприглядном» свете. Что же касается современных исследователей, то, вероятно, с позиций века XXI здраво и адекватно оценивать масштаб личности музыканта в веке XIX – задача вовсе непростая и требующая, скорее, деликатности, нежели прямолинейности выводов... Быть может, вовсе не так уж и «бездарен» был Алексей Федорович в своих оперных попытках для *того* времени?

Однако в наши задачи не входит, повторимся, ни судить о величине таланта Алексея Федоровича Львова в области оперного искусства, ни спорить с маститыми исследователями<sup>102</sup>. Предпринятый экскурс необходим, пожалуй, для того, чтобы, во-первых, несколько поколебать незыблемость научного мнения о «неинтересности» его сценических произведений и, во-вторых, обратиться с иным, более благожелательным углом зрения на его «Унди́ну», рассмотреть оперу в контексте такой популярной в XIX веке русалочьей тематики и сделать выводы о специфике претворения в ней архетипического образа морской де́вы.

---

<sup>101</sup> Фонд 446, ед.хранения 11. Отзывы венских журналов об оратории «Stabat Mater» и об опере «Ундина» русского композитора А.Ф. Львова. Извлечение из №№ 3, 17, 18 «Северной пчелы». Печатный экземпляр; пометы карандашом». 1853. 17 стр (9 л.)

<sup>102</sup> В этом контексте хотелось бы обратиться к совершенно справедливому замечанию А. Берса: «Точно так же нет сомнения, что малый успех его опер никоим образом не может поколебать тот памятник, который Львов сам воздвиг себе при жизни». См.: *Берс А.А.* Алексей Федорович Львов как музыкант и композитор. Указ. изд. С. 22.

Нотные примеры к § 2.3: «Ундина» А. Ф. Львова  
в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века

Пример 1<sup>103</sup>

Adagio

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Contrabass

Пример 2<sup>104</sup>

Flute  
Oboe

<sup>103</sup> Ouverture [C: pour orchestre] de l'opera Ondine. Comp. par Alexis Lvoff: Partition. St. Petersburg: A.Erchoff, [s.a. – 1850]. S. 1. Приводится в точности как записано в партитуре. Обращает внимание отсутствие «залиговки» между «ля». Между тем начальный мотив Песни Ундины, которая будет рассматриваться ниже, показывает намерение композитора продлить начальную «ля» на одну восьмую, то есть в действительности лига в начальном мотиве увертюры присутствует (смотреть примеры из Песни Ундины). Думается, это особенность записи партитуры. В оркестровке Увертюры Балакиревым, а также в четырехручном переложении Увертюры для фортепиано две «ля» – половинная и восьмая – в начальном мотиве Увертюры залигованы. См.: Ouverture de l'opera Ondine composee par Alexis Lvoff instrumentee par M. Balakirew. Leipzig. St.Petersburg. Moskau. London: Jul.Heinr.Zimmermann, Inst.lit.de F.M.Geidel, [1902]. 52 s.; Ouverture de l'opera Ondine composee par Alexis Lvoff arrange pour le Piano a quatre mains par A.Henselt. St.Petersburg: ches M.Bernard, [s.a.].

<sup>104</sup> Ouverture [C: pour orchestre] de l'opera Ondine. Ibid. S. 2–4.

Fl.

Ob.

*Пример 3<sup>105</sup>*

Flute

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

<sup>105</sup> Ibid. S. 9.

Пример 4<sup>106</sup>

Flute

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

*p* *f* *p* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a woodwind and string ensemble. It consists of seven staves: Flute, Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a *p* dynamic, followed by rests, then a *f* dynamic section with a crescendo, and ends with a *p* dynamic. The Oboe part follows a similar pattern. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Viola part has a *mf* dynamic marking. The Cello and Contrabass parts play a steady quarter-note accompaniment.

Пример 5<sup>107</sup>

Allegro

Soprano  
Alt

Tenor

Bass

Уж день \_\_\_\_\_ по - гас, ве-черний час до ут-ра нас зо-вет к по-ко - ю

Уж день \_\_\_\_\_ по - гас, ве-черний час до ут-ра нас зо-вет к по-ко - ю

Detailed description: This is a vocal score for three voices: Soprano/Alt, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat and the time signature is 6/8. The lyrics are: 'Уж день \_\_\_\_\_ по - гас, ве-черний час до ут-ра нас зо-вет к по-ко - ю'. The Soprano/Alt part has a melodic line with a fermata on the final note. The Tenor and Bass parts provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

<sup>106</sup> Ibid. S. 19–20. Побочная в партитуре начинается с соло английского рожка (Ibid. S. 17).

<sup>107</sup> Ibid. C. 78–79.

**Пример 6**<sup>108</sup>

Andante      molto dolce

За-чем су-ли - ло сча-стье мне \_\_ о, незаб - вен-ное \_\_\_\_ ви -  
де-нье? и вдруг в пол-ноч - ной ти - ши-не \_\_ ис-че - зло словно про-видень - е

**Пример 5**<sup>109</sup>

Preludio

Voice

Piano

Pno.

За-чем су-ли - ло сча-стье мне \_\_ о, незаб - вен-ное \_\_\_\_ ви -  
де-нье? и вдруг в пол-ноч - ной ти - ши-не \_\_ ис-че - зло словно про-видень - е

<sup>108</sup> Ibid. С. 117.

<sup>109</sup> Львов А.В. Ундина: Романс. – М.: в Музыкальном магазине Ю.Гессера, печ. в типографии В. Кирилова, [1848]. С. 2 (Соответствует с. 155 первого тома рукописной партитуры).

Пример 6<sup>110</sup>

Andantino

Во - до-пад мой дя - дя, ру-че-ек мой брат, на Унди́ну гля - дя.

Пример 7<sup>111</sup>

voice

все од-но твер - дят, все од-но, все од-но, од - но твер - дят: - бе - ре - гись, Ун - ди - на! Го - вор наш пой - ми

Пример 8<sup>112</sup>

Ун - ди - на! Ах! Ун - ди - на!

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же. С. 2–3.

<sup>112</sup> Львов А. Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. – Т. 1. С. 184.

**Пример 9**<sup>113</sup>

вол-ны жиз-ни, волны сча-стья в свой и - ноймир, в иноймир не - си - те ме-  
 ня! Прекрас - ный гость! Спи спо-кой-но, спи от - рад-но! ноет грудь мо-я — не-  
 воль - но,мыс-ли гру-сны, сердцу боль - но,но - ет грудь мо-я — не - воль - но, мыс - ли  
 гру - сны сер - дцу боль - но, не мо - гу, немо - гу тво - е-ю быть!

**Пример 10**<sup>114</sup>

Я бед - на - я Ун - ди - - - на, — луг - ро - ди-на<sup>3</sup> мо-  
 я, я дочь про-сто - лю - ди - на, кресть - ян - ка мать мо - я

**Пример 11**<sup>115</sup>

Кто же ты, де - ви-ца, а и кто тво-и се - стры ку - па - вы-е?  
 Садко  
 Кто — ты, де - ви-ца? Кто ты, кра - са-ви-ца чуд-ная, кто? \_\_\_\_\_

<sup>113</sup> Там же. С. 186–191.

<sup>114</sup> Там же. С. 201. Сопровождение – струнные (покачивающаяся, как и в Романсе, фактура) и духовые.

<sup>115</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 87 и 99, 101, 105, 106, 107 и далее.

Пример 12<sup>116</sup>

Ме-ня за-будь, ме - ня за будь <sup>3</sup> ме - ня <sup>3</sup> за - будь, ме -  
 ня за - будь, за - будь, ме - ня за - будь, за - будь ме - ня!

Пример 13<sup>117</sup>

Ры-царь про - сто по - шу - тил над ва - ми ну не сме-  
 шно ли в са - мом де - ле он пре - ла -  
 га - ет мне, по се - лян - ке лю - бовь, свой за - мок

Пример 14<sup>118</sup>

О, сча - стье! мир бла - жен - ный, ду - ша во мне ки -  
 пит, ду - ша во мне ки - пит и с вос - тор - гом го - во - рит: я  
 сер - дце по - ни - ма - ю, я жить хо - чу - лю - бя, любя, я  
 ра - ду - юсь, стра - да - ю, я чув - ству - я се - бя!

<sup>116</sup> Львов А. Ф. «Ундина»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. – Т. 1. С. 208–209.

<sup>117</sup> Там же. С. 239–243.

<sup>118</sup> Там же. С. 258–261.



**Пример 15<sup>119</sup> Хор духов**

Tenor

К нам сю - да пос - пе - шай в наш чер - тог, в водный край!

Bass

**Пример 16<sup>120</sup> Хор рыбаков**

Soprano  
Alto

Спа-сай-тесь, спа - сай-тесь, спа-сай-тесь, спа - сай-тесь, спа-сай-тесь, спа-

Tenor

Bass

сай-тесь, спа-сай-тесь, по - ток наш ки - пит, из бе - ре - га вы-шел, все

ло-мит, все ло-мит, ва - лит, бес - ну - ясь, ло-мит, все ва - лит!

<sup>119</sup> Там же. С. 263–264.

<sup>120</sup> Там же. С. 264–266.

Пример 17<sup>121</sup>

Слы - шишь гроз - ных волн \_\_\_\_\_ уп - рек?

Пример 18<sup>122</sup>

Хор рыбаков

Soprano Alto  
Tenor  
Bass

О, страш - ный час! Рыцарь

О, страш - ный час! С то - бой \_готов, го

Хор духов

Tenor  
Bass

Спе - ши в наш край!

Спе - ши в наш край!

S, A  
T  
B

тов и в ад, и в рай!

Хор духов

Ун - ди - на! Спешив в наш край, спешив в наш край!

<sup>121</sup> Там же. С. 267.

<sup>122</sup> Там же. С. 267–269.

Пример 19<sup>123</sup>

О - на - похвал себе не слы - шит, ша - лит, иг - ра-ет — межцве - тов, в ней-  
 все — не - виннос-ти - ю ды - шит, о - на прельща - ет ры - ба - ков!

Пример 20<sup>124</sup>

Allegretto

пред то - бо - ю, — свет - лый ге - ний, прек-ло - ня - ю я —  
 — ко - ле - ни, прек - ло - ня - ю — я ко - ле - ни

Пример 21<sup>125</sup>

Andantino

*p* Не цве - ты кра - су-ют-ся, не за - ря блес - тит

<sup>123</sup> Там же. С. 39.

<sup>124</sup> Там же. С. 52.

<sup>125</sup> Там же. С. 3.

Пример 22<sup>126</sup>

Вот подь - е - хал к бе - ре - гу Гер - пог - на - ко - не -

Пример 23<sup>127</sup>

- Не - бом чуд - но дан - ну - ю наз - вал да - черью

Пример 24<sup>128</sup>

а ста - рик о - тец мол - ча - лив стал и уг - рюм,

<sup>126</sup> Там же. С. 3.

<sup>127</sup> Там же. С. 4.

<sup>128</sup> Там же. С. 6–7.

**Пример 25**<sup>129</sup>

Кто я? Кто я? На - я - - - да!

**Пример 26**<sup>130</sup>

ду - шу го - реть рас - тер - за - ла, в серд - це, в серд - - - це - мра - чный  
гроз - ный страх! От Ольб - ран - да я скры - ва - ла, что я жизнь ве - ду — в вол - нах

**Пример 27**<sup>131</sup>

О, ми - лый друг, про - щай, про - щай, спе - шу — я вновь в под -  
вод - ный край, спе - шу — в под - вод - ный под - вод - ный край!

**Пример 28**<sup>132</sup>

Lento

О, страх! О, тяжко - е му - чень - е! мне сердце смерт - но - му от -  
дать! Тогда по - гиб - ну, хо - чу спас - тись — от ис - ку - шень - я, но от - че - го ж не  
в си - лах от здеш - них мест бе - жать? О, Оль - бранд, что со мно - ю? Я слов - но

<sup>129</sup> Львов А. Ф. «Унди́на»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 2. С. 263.

<sup>130</sup> Там же. С. 271.

<sup>131</sup> Там же. С. 291.

<sup>132</sup> Там же. С. 60.

гре - жу в слад - ком сне... Ме - ня вле - чешь ты за со -

бо - ю в мир но - вый, чуждый мне но - - - вый мир, чуждый

*un poco piu mosso*  
мне. За - чем зем - ны - ми ты - це - пя - ми, ме - ня так стра 3 3 - зно о - ко -

вал? - Ах, за - чем, за - чем бе - зум - ны - ми стра - тя - ми ах, за -

*agitato*  
чем, Бо - же мой, Ун - ди - ны сер - дце ис - тер - зал? Там, в вол - нах ла -

зур - ных мир - но я жи - ла и с серд - дцем хо - лод - ным бес -

печ - на - бы - ла... не зна - ла я го - ря бур - ных стра - стей, и пря - та - ло

мо - ре — ме - ня — от лю - дей, от лю - дей Но с тос - кой бла - жен - ство

на - ко - нец - на - шла - я в со - ю - зе сер - дец — и все со - вер -

*animato*  
шен - ство — в со - ю - - - зе сер - дец. Мо -

гуль от - ка - зать - ся Оль - бран - да я лю - бить? На - век —

— с ним рас - стать - ся? — Рас - стать - ся, на - век по - за - бить? О, нап - рас - но, нап -

рас - но сер - дце я губ - лю О, нет, нап - рас - но в борь - бе у - жас - ной се -  
 бя по - губ - лю! Е - го лю - бить \_\_\_\_\_ лю - бить \_\_\_\_\_ я долж - на!

**Пример 29**<sup>133</sup>*Andante affetuoso*

Ах, не - у - жель от - ца мо - лень - е, от - ца мо - лень - е судь - бы ве -  
 лень - е не \_\_\_\_\_ изме - нит? \_\_\_\_\_ не изме - нит? И сно - ва сча - стье, и рад - ость  
 серд - ца Ун - ди - не ми - лой, \_\_\_\_\_ Ун - ди - не \_\_\_\_\_ ми - лой не воз - ра -  
 тит? \_\_\_\_\_ Ун - ди - не ми - лой не возв - ра - тит, \_\_\_\_\_ не во - звра - тит?

**Пример 30**<sup>134</sup>

Soprano  
 Из - мен - ник, вспо - мни, вспо - мни! Из - мен - ник, вспо - мни,  
 Alto  
 Tenor  
 Из - мен - ник, вспо - мни,  
 Bass  
 Из - мен - ник, вспо - мни, вспо - мни! Из - мен - ник, вспо - мни,

<sup>133</sup> Львов А.Ф. «Унди́на»: Романтическая опера в трех актах: Партитура: рукопись: в 3-х т. Т. 3. С. 17–21.

<sup>134</sup> Там же. С. 126.

S  
A

вспо - мни, вспо - мни об Ун - ди - не!

T

вспом - ни, вспо - мни об Ун - ди - не!

B

вспом - ни, вспо - мни об Ун - ди - не!

**Пример 31**<sup>135</sup>

Призрак Графини

Я приш-ла к тебе про-тив во - ли, но мне ве - ле-но ис -

пол-нить тво-ю просьбу. Спа-си Ли - зу, же-нись на ней, и три кар - ты, три кар - ты,

три кар - ты вы-иг-ра-ют сря - ду. За - пом-ни! Трой - ка!

Се-мер - ка! Туз! Тройка, се - мер-ка, туз!

(исчезает)

<sup>135</sup> Чайковский П.И. Пиковая Дама: Опера в 3 действиях, 7 картинах: Клавир. М.: Музыка, 1972. С. 236–238.



Нотные примеры к § 2.4: Особенности претворения архетипического образа морской девы в «Ундине» П. И. Чайковского

Пример 1<sup>136</sup>

**Moderato assai**

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese<sup>1</sup>

2 Clarinetti(B)

2 Fagotti

<sup>136</sup>Чайковский П.И. Музыка к весенней сказке А.Н. Островского «Снегурочка»: Партитура // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: в 63 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940–1990. Т. 14. М., 1962. С. 23.

Пример 2<sup>137</sup>

2

Picc.

Fl.

Ob.

C. I.

Cl.

Fg.

Cr.

Trb.

Trbn.

Tb.

Tp.

Trgl.

A.

Archi

(pizz.)

arco

mf

mf

mf

mf

mf

mf

<sup>137</sup> Там же. С. 26.



Пример 5<sup>140</sup>

Moderato

Flute

Oboe

Clarinet in B

Bassoon

Harp

Piano

Voice

*pp*

*p*

Ру-че-ек, мой брат

Пример 6<sup>141</sup>

Allegro

Violini

I

II

*p*

<sup>140</sup> Там же. С. 4–5.

<sup>141</sup> Там же. С. 44.

Пример 7<sup>142</sup>

Пример 8<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Там же. С. 45.

<sup>143</sup> Дебюсси К. Разговор ветра с морем // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. М.: Музыка, 1978. С. 102–103. Разумеется, приведенный фрагмент из части симфонического триптиха Дебюсси – не единственный случай явственных переключек с Чайковским.

Пример 9<sup>144</sup>

Спасайтесь, спасайтесь! Поток нашкилит, Из

Спасайтесь, спасайтесь! Поток нашкилит, Из

берега вышел, Всё лопит, валит!

берега вышел, Всё лопит, валит!

<sup>144</sup> Чайковский П.И. Отрывки из оперы «Ундина»: Партитура. Указ. изд. С. 50–51.

Пример 10<sup>145</sup>

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cr.  
 Trb.  
 Trbn. I  
 Tbn. III  
 Tr.  
 G.c.  
 Хор  
 Archi

0, страш - ный час, о, страш - ный час!  
 0, страш - ный час, о, страш - ный час!

The score is a full orchestral and choral arrangement. It features woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Trumpet), strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass), and a choir. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The choir part includes the Russian lyrics: "0, страш - ный час, о, страш - ный час!".

<sup>145</sup> Там же. С. 66.

Пример 11<sup>146</sup>

Музыкальный пример 11, состоящий из вокальных партий и фортепиано. В начале ноты обозначены динамические маркеры *f* и *ff*. Вокальные партии имеют следующие тексты:

Ундина

Рыцарь *ff* О, сча-стье, мгн бла-жен-ный, мгн бла-жен-ный,  
 О, сча-стье, мгн бла-жен-ный, мгн бла-жен-ный,

У. Вся кровь во мне ки-пит, во мне ки-пит,

Р. Вся кровь во мне ки-пит, во мне ки-пит,

Пример 12<sup>147</sup>

Музыкальный пример 12, представляющий собой фортепианное сопровождение. В начале ноты обозначены динамические маркеры *f* и *ff*. Во втором такте второго системного заголовка присутствует динамический маркер *cresc.*

<sup>146</sup> Чайковский П.И. Отрывки из оперы «Ундина»: Партитура. Указ. изд. С. 70–71.

<sup>147</sup> Чайковский П.И. Лебединое озеро: Партитура // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: в 63 т. Указ. изд. Т. 11 (А). М., 1958. С. 352.



Пример 13<sup>148</sup>

70 (По озеру плывет стадо белых лебедей и серых утиц.)

С.

дей.

*p* V-le. C-ingl.

<sup>148</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 78.

Нотные примеры к § 2.5: «Ундина» С. С. Прокофьева  
в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве

Пример 1<sup>149</sup>

Занавес поднимается. Двор замка с колодцем.  
Кругом вал. На терновой скамье сидят Ундина и Бергальда.

Ундина

Воce

*dolce*

Piano

Встаеt

ры - ла! Ты ви - дишь, вов-се я не бес! Про-

Поцеловав Бергальду,  
уходит

щай, мне по - ра!

<sup>149</sup> Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Л. 1–10б.

**Пример 2**<sup>150</sup>

Бертальда

Voice

Ок-ру - ти - ла Гуль - бран-да не - чис - та - я си - ла!  
Ах, — ес-ли б не ез-дил он в лес, хо - зяй - кой быть в зам - ке мог - ла я!

**Пример 3**<sup>151</sup>

Не-у-же - ли, ру-сал-ку лас - ка - я, он может бла - женст-во - вать с ней?

**Пример 4**<sup>152</sup>

Ундина

Voice

Гуль - бранд, лишь о - бо мне ни сло - ва!  
Гуль - бранд, лишь о - бо мне ни сло - ва!

**Пример 5**<sup>153</sup>

Ундина

Voice

Друг мой ми - лый!

Piano

*tr*

<sup>150</sup> Там же. Л. 1об.-2.

<sup>151</sup> Там же. Л. 2 об.

<sup>152</sup> Там же. Л. 17 об.

<sup>153</sup> Там же. Л. 21 об.

Муж мой воз - люб - лешый! Я у - хо -

жу... прос - ти, прос - ти!

**Пример 6**<sup>154</sup>

Ундина

Voice

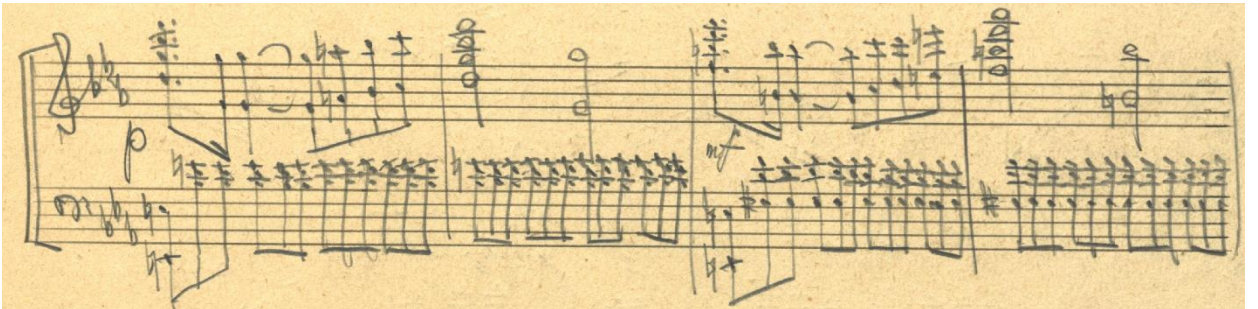
Будь ве - рен мне! Я тай - ной  
си - лой те - бя мо - гу тог - да спас - ти!

**Пример 7**<sup>155</sup>

розо еше.

<sup>154</sup> Там же. Л. 22.

<sup>155</sup> Там же. Л. 33 об. – 34.





Пример 8<sup>156</sup>

Ундина (входит)

Andante assai

Voice

Нет, Гульбранд, хо-лодна-я постель!

Друг — мой — не — заб-вен — ный! от-крыт ко-ло — дец ро-ко-вой,

И в э-тот час тво-ей из-ме — ны я за то-бой приш-ла

Piano

*mp* *fp*

*f* *pp* *f* *pp*

<sup>156</sup> Там же. Л. 52 об.

Пример 9<sup>157</sup>

Voice *p*

Да, я приш - ла, Гуль - бран - да у - ка -

Piano *p*

ча - ла, е - го ду - ша чис - та от зла, как в день Бо -

Ундина на коленях всматривается в каменные черты мужа.

Ее одежда, как белые волны, окружает их обоих.

Занавес

жест - вен - ный на ча - ла.

<sup>157</sup> Там же. Л. 55 об.

**Пример 10**<sup>158</sup>

## Der Müller

Wo ein treu-es Her - ze

The musical score for 'Der Müller' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 3/8 time signature, starting with a quarter note 'Wo', followed by eighth notes 'ein', 'treu-es', and 'Her - ze'. The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords in the right hand and single notes in the left hand.

**Пример 11**<sup>159</sup>

Появляется Струй

*ff*

I ульбранд

Что с Ва-ми? Вам дур-но?

*mf*

The musical score for 'Пример 11' is divided into two sections. The first section, 'Появляется Струй', features a voice line with a whole rest and a piano accompaniment starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part has a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The second section, 'I ульбранд', has a voice line with the lyrics 'Что с Ва-ми? Вам дур-но?' and a piano accompaniment starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part continues with a similar complex texture.

<sup>158</sup> Шуберт Ф. Прекрасная мельничиха: Цикл песен на слова В. Мюллера. М.: Музыка, 1981. С. 69.

<sup>159</sup> Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Указ. ист. Л. 7 об. – 8 об.



Выпоб - лед - не-ли?

Бергальда  
Во - ды при - нес - ти? Смо - три - те!

Ста -

*cresc.*

рик э - тот длин - ный, что спо - рил с Ун - ди - ной!

Пример 12 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: вторая картина<sup>160</sup>

По-ра вам во-му-ты глу-бо-ки-е из подне-бес-ны-их вы-сот.

Tr-be  
Tr-bni  
cresc.

Пример 13<sup>161</sup>

Струй - Ундине,  
указывая на Бертальду

Voice

В ней ги - - - бель тво - я!

Piano

*f*

Пример 14

Струи. (Возвращаясь из воды и выходясь из нее)

Ха-ха-ха-ха!

Можесть  
к Бертальду.

<sup>160</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 120.

<sup>161</sup> Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Указ. ист. Л. 9.







И дарь мы угревим морско-ю приносим посылкой ружью! Словно

сбавимши кривотыль алыни Охрепавь наемн мистко —

рассити!

**Пример 16**<sup>163</sup>

Ах, столько, столько, столько зна Сестра Звонина

не помна!... Ах, столько, столько, столько

зна Сестра Звонина не помна!

<sup>163</sup> Там же. Л. 25–25 об.

**Пример 17**<sup>164</sup>

Гульбранд - Бергальде

Вы здесь? А суп - ру - га? Э-ти ро - зы я при -  
нес в ка-чест-ве неж - но - го дру - га для Ваших душистых во-лос. При-  
ми - те их с маленьким даром: вот цепь, ку-пец мне по-пал-ся с то - ва - ром.

**Пример 18**<sup>165</sup>

Гульбранд

О, мерз - кий род! Те - бе прок - лять - е я шлю, бе -  
совс-ка - я ре-ка! Ру-сал - ки, во-дя-ны-е де-вы! И про-ча - я морска - я  
чужь! Чи - ня пов-сю - ду зло и бе-ды, до - воль-но вы сгу - би - ли  
душ! Вам вы-зов грозный по-сы - ла - ю! Я жду вас всех на смертный бой!  
Ис-чадь - я а - да, ду - ха зло - бы, я вы-зы - ва - ю вас!

**Пример 19**<sup>166</sup>

Гульбранд

*p* О-кон-чен пир. В парадном за-ле ца - рит о-пять сы-ра-я мгла,

164 Там же. Л. 4-4об.

165 Там же. Л. 17-17об.

166 Там же. Л. 49-49 об. -50.

*Listesso tempo*

и те-ни, пол-ны - я пе - ча-ли гля-дят из каж-до-го уг - ла. Лу-ны не  
 вид - но.... Не-бо в ту-чах... Все ти - хо. Слы - шен лишь по -  
 лет под по-тол - ком мы-шей ле - ту-чих, да кры-са - ста-рый пол гры-зет.  
*Piu animato*  
 Гры - зет, не спит... не спят стра-дань - я все-силь-но вновь вла-де-я  
 мной... а меж-ду тем сбы-лись же - лань-я Бер - таль-ду я зо - ву же-ной.  
 Же-ной? Где вос-торг безб - реж - ный? Где ра-дость, слад-ка - я до  
 слёз? От э-тих клятв, что го-лос неж - ный мне раз уж вжиз-ни про-из-нес?!

### Пример 20<sup>167</sup>

*Piu lento* Гульбранд

И сно-ва я у пе-ре - путь-я, гла-вой в сом-не-ни-ях по - ник... О,  
 ес - ли б мог всю жизнь вер - нуть я, я в ней вер - нул о - дин бы миг, тот  
 миг волшебный, миг е - ли - ный, где ме - сяц се-реб-рил стру-ю, где я на ост-ро-ве Ун-ди - ны  
 об-рел жем - чу-жи-ну сво - ю! Где да-ли рай мо-и объ - ять - я, где ду-шу я вдох-нул в цве-

<sup>167</sup> Прокофьев С. С. «Ундина»: Опера в 4-х действиях. Рукопись. Указ. ист. Л. 50 об. – 51 – 51 об.



ток За - чем? зачем не мог, за - чем, за-чем немог е - го здесь боль-ше у-дер-жать я?

Бе - зумь-е, Ослеплень-е гнева... И ло-тос скрыл-ся под водой...

Я раб зем - ных страс - тей... - и де - ва зем - на - я ста - ла мне же -

ной А счасть - е? Счасть - я нет. С тос-кой вста-ют от-живши-е меч - ты...

### Пример 21<sup>168</sup>

Нет! Вста-ли бы-лы-е же - лань-я! Гуль-бранд об-ма-нул - ся в же -

не... — Со мно - ю он и-щет сви - дань - я! Он бле-ден,

а я... я го-рю, как в ог-не... Все ча - ще он, встре -

ча - я - ся взо - ром, гля - дит на ме - ня с без - молв - ным у - ко - ром, О,

ры - царь! Как счаст - ли - во о - ба сто - бо - ю б мы жи - ли, по - верь!

<sup>168</sup> Там же. Л. 2 об.-3.

Нотные примеры к § 2.6: Неизвестные страницы «русалочьей» эпопеи:  
опера «Ундина» М. Вохиной

Пример 1<sup>169</sup>

Voice

Вол - на пе - чаль - но пле - шет на — душ - ном бе - ре - гу

Piano

И как воль - ет - ся в мо - ре — на - зад — уж не пой - дет. —

Пример 2<sup>170</sup>

Voice

*in poco accel.*

А — то - мит - ся и тос - ку - ет — Ун - ди - на на зем - ле! —

— И раз по - пав - ши в мо - ре на - зад уж не — при - дет. Так бы - ло

преж - де, так бы - ло преж - де, а те - перь, ког -

*grazioso in poco accel.*

да судь - ба пос - ла - ла — мне Гуль - бран - да, пос - ла - ла —

<sup>169</sup> Вохина М. Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. Указ. изд. С. 2.

<sup>170</sup> Там же. С. 3–4.



мне, те - перь, ког - да мне уз - нать до - ве - лось зем - ной люб - ви всю

сла - дость, те - перь я в мо - ре не хо - чу, я в мо - ре не хо - чу.

О ес - ли б он ме - ня по - лю - бил как я е - го люб - лю!

### Пример 3<sup>171</sup>

Andante con moto

Voice

За - чем мне бы - ло суж - де - но я - вить - ся в ве - чер тот на зем - лю! За -  
чем, за - чем, за - чем? - Уз - на - ла я лю - бовь зем - ну - ю, уз - на - ла я лю -  
бовь зем - ну - ю и мне те - перь не за - быть е - ё, не за - быть, не за - быть.

### Пример 4<sup>172</sup>

Andante

Voice

Piano

О мой Гульбранд! О ми - лый мой! в ми - ну - ту гне - ва

<sup>171</sup> Вохина М. Ария «О мой Гульбранд» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. Указ. изд. С. 3–4.

<sup>172</sup> Там же. С. 2–3.

рез - ким сло - вом ис - пол - нил ты судь - бы — ре - шень - е и

мы — на - век, — на век раз - лу - че - ны!

**Пример 5**<sup>173</sup>

Piano

*p* *cresc.*

*f*

<sup>173</sup> *Вохина М.* Ария «Волна печально плещет» из оперы «Ундина». Для сопрано / Слова *М. Лихачева*, музыка *М. Вохиной*. Указ. изд. С. 2.

*p dim.* *pp*

### Пример 6<sup>174</sup>

Voice

За - вет - на - я мо - я меч - та свер - ши - лась! Счаст - ли - ва - я со -

пер - ни - ца по - гиб - ла и мой воз - люб - лен - ный Гуль - бранд на - век он мой!

Ка - за - лось бы, нет бо - ле - е прег - ра - ды для пол - но - го бла -

женст - ва мо - е - го... а между тем, я не то - го жда - ла, иль я бы - ла об - ма - ну - та,

об - ма - ну - та меч - то - ю, иль я пред - чув - ству - ю бе - ду, ко -

то - рой суж - де - но мо - е бла - женст - во раз - ру - шить, не дав е - го вку - сить, не -

зна - ю я, не - зна - ю я, но о - чень тя - же - ло мне.

*ten.* *rit.* *ten.*

### Пример 7<sup>175</sup>

Voice

*Andante* *p*

В стра - хе не - ве - до - мом бьет - ся пуг - ли - во - е серд - це мо - е!

Не - изъ - яс - ни - мо - ю скорбь - ю ду - ша мо - я но - ет, бо - лит,

<sup>174</sup> *Вохина М.* Речитатив и ария «В страхе неведомом бьется пугливое сердце мое». Для контральто / Слова М. Лихачева, музыка М. Вохиной. Указ. изд. С. 3–4.

<sup>175</sup> Там же. С. 5.

не - изь - яс - ни - мо - ю      скорбь - ю ду - ша мо - я — но - ет и бо - лит!

### Пример 8<sup>176</sup>

*Allegro*

Voice

Сле-зы не-вольны-е, сле-зы от-ча-янь-я взормой тем-нят, — взор тем-нят!

Счасть-е ты свет-ло-е, счастье-е же-лан-но-е где же ты, где — же ты?

И-ли те-бя ни-ког-да не ви-дать мне, и-ли те-бя ни-ког-

да не ви-дать мне, у-же-ли как сон — ты промча-лось? - у-жель как сон, —

как сон промча - лось      у - жель,      у - жель?

<sup>176</sup> Там же. С. 6.

## Приложение к § 2.8:

### Либретто балетов «Ундина» Ф. Аштона и В. Самодурова

**Ханс Вернер Хенце «Ундина». Автор либретто и балетмейстер Фредерик Аштон<sup>177</sup>.**

Первое представление: Лондон, «Ковент-Гарден», 21 октября 1958 года.

Действующие лица: Рыцарь Палемон. Берта. Ундина. Тиреннио, повелитель моря. Духи воды. Матросы. Гости.

#### *Действие первое*

Картина первая. Рыцарь Палемон оказывает знаки внимания знатной Берте, но она не хочет принять в подарок его амулет и уходит в замок. Палемон остается в раздумье один. Из грота появляется Ундина. Она танцует, играя со своей тенью. Палемон замечает ее и подходит к ней сзади. Ундина путается, когда тень Палемона пересекается с ее тенью, и, обернувшись, видит неведомого ей человека. Она притрагивается к его сердцу и, услышав биение, в испуге бежит в лес. Пораженный ее красотой, Палемон следует за ней. Берта, увидев, что Палемон ушел вслед за Ундиной, поднимает тревогу и посылает за ними погоню.

Картина вторая. Тиреннио, повелитель Средиземного моря, и духи воды подстерегают влюбленных друг в друга Ундину и Палемона. Тиреннио хочет разлучить их, предупреждая, что Палемон лишится жизни в случае измены. Ундина не покоряется воле Тиреннио. Вместе с Палемоном она находит отшельника, который их венчает. После венчания Ундина обретает человеческую душу. В лесу появляется Берта, преследующая Палемона и Ундину. Духи изгоняют ее из леса.

#### *Действие второе*

Палемон и Ундина решают уплыть на корабле. Берта, преследующая влюбленных, подкупает капитана, с тем чтобы он укрыл ее на борту своего корабля. Не зная о состоявшемся браке, Берта негодует, когда Палемон в знак любви предлагает Ундине свой амулет. Берта упрекает Палемона в измене и напоминает ему, что раньше он предлагал этот же амулет ей. Ундина немедленно отдает драгоценность Берте. Из моря поднимается взбешенный Тиреннио и вырывает амулет из рук Берты. Ундина подбегает к борту корабля, опускает руку в воду и подает Берте волшебное ожерелье. Берта в ужасе бросает его к ногам Ундины. Матросы в страхе смотрят на Ундину, угрожая ей. Тиреннио, поднявшись снова из моря для защиты Ундины, призывает ее к себе. По его велению начинается буря. Тиреннио увлекает Ундину на дно моря. Буря усиливается. Экипаж корабля гибнет, и лишь Палемону и Берте удается спастись.

#### *Действие третье*

После бракосочетания Палемон и Берта прибывают в замок. Оставшись один, Палемон мечтает об Ундине. Берта прерывает его грезы.

На свадебный праздник приходят гости. Начинается дивертисмент. Он прерывается появлением мстительного Тиреннио. Его свита силой уводит Берту. Появляется Ундина. Палемон понимает, что любит только ее. Ундина предупреждает его, что ее поцелуй принесет ему только смерть — ведь он изменил ей. Но Палемон молит о поцелуе. Наконец Ундина грустно целует его, и Палемон падает мертвым.

С телом Палемона на руках Ундина возвращается в родную морскую стихию, чтобы вечно держать его в своих объятиях.

<sup>177</sup> Либретто приводится по: Х. В. Хенце «Ундина». Либретто Ф. Аштона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.classiclive.org/2011-05-02-08-23-22/335-2011-08-05-08-24-29.html>

Ханс Вернер Хенце «Ундина». Либретто Вячеслава Самодурова<sup>178</sup>.

Балетмейстер – Вячеслав Самодуров.

Исполнители: Ундина, Беглец, Ундины, отражения Беглеца

**I акт**

**Обрыв.**

Путь надежд и стремлений обрывается внезапно. На краю – одинокий Беглец, не сумевший примирить мечты с реальностью.

**Стена.**

За чертой реальности новый мир – снов и иллюзий. Пройти по грани невозможно, проводника – нет. Беглец пробуждается в собственном сне.

**Лабиринт.**

Невесомость мешает вернуть порядок и восстановить прежний путь. Но кто-то, кажется, готов сделать это за Беглеца и зовет за собой.

**Сон.**

На краю чужого мира возникает незнакомка, его провидец в картинах сна. Беглец тщетно искал ее в привычной жизни, часто обманывался и впадал в отчаяние.

**Мечта.**

Беглец тянется к той, кого ждал, пока жил, как все. Ундина манит из-за линии горизонта, она выведет его из лабиринта тяжелого сна. Главное – поверить ей и пойти за ней.

**Водоворот.**

Отражения множатся, тени растут, холодные волны гасят теплый ветер. Ундина исчезает, Беглец теряет указанный путь. Сон выдает себя за реальность, фантазия – за явь. Растерянность уступает воле, тревога – мечте.

**II акт**

**Любовь.**

Надежды разбиты, достичь гармонии невозможно. Реальность – иллюзия, любовь – обман. Единственное, что верно в земном мире, – стремление к мечте: оно разбивает глухие стены и разрушает непреодолимые барьеры. Ундина снова обещает забрать Беглеца с собой – за линию горизонта.

**Перепутья.**

Ундина путает цели, прячет пути, зовет за горизонт, где нет дорог, остановок, привычек. Очертания тверди тают, вокруг – океан. Встречей с Ундиной Беглец накликает шторм. Неразгаданные тайны снова выбрасывают его к обрыву.

---

<sup>178</sup> Ханс Вернер Хенце «Ундина»: балет. Либретто Вячеслава Самодурова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bolshoi.ru/performances/915/> Спектакли в данной постановке шли в Большом театре в 2016-2017 годах.

**III акт****Выбор.**

Беглец должен сделать выбор. В ожидании Ундины усилием воли он обращает сон вспять: вернуться туда, где существовал порядок, а душа томилась, еще возможно. Но там нет Ундины и берег мешает небу опрокинуться в океан.

**Идеал.**

На пороге окончательного решения – уйти или остаться – Ундина. Недостижимый идеал, медиум меж мирами, царица стихии, не скованная распорядком. Ее черты кажутся ясными, образ – совершенным. Беглец познает гармонию и устремляется за Ундиной – навсегда. Отражения земной жизни тонут в океане, быстрые волны смывают длинные тени.

По произволу дивной власти  
Я выкинут из царства страсти,  
Как после бури на песок  
Волной расшибенный челнок.  
Пускай прилив его ласкает,  
В обман не вдастся инвалид:  
Свое бессилие он знает  
И притворяется, что спит;  
Никто ему не верит боле  
Себя иль ноши дорогой;  
Он не годится — и на воле!  
Погиб — и дан ему покой!..

Для чего я не родился  
Этой синевой волной?  
Как бы шумно я катился  
Под серебряной луной,  
О! как страстно я лобзал бы  
Золотистый мой песок,  
Как надменно презирал бы  
Недоверчивый челнок;  
Все, чем так гордятся люди,  
Мой набег бы разрушал;  
И к моей студёной груди  
Я б страдальцев прижимал;  
Не страшился б муки ада,  
Раем не был бы ты прельщен;  
Беспокойство и прохлада  
Были б вечный мой закон;  
Не искал бы я забвенья  
В дальнем северном краю;  
Был бы волен от рожденья  
Жить и кончить жизнь мою!

М.Ю. Лермонтов

Нотные примеры к § 2.9: «Das Donauweibchen» и «Днепровская Русалка»  
как предвестники «эры русалок».  
Грани архетипического и интертекстуального

Пример 1<sup>179</sup>

При - ди в чер-тог ко мне зла - той, при - ди, о — князь ты мой дра-гой!

Flauto

При - ди, о — князь — ты — мой дра-гой!

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics 'При - ди в чер-тог ко мне зла - той, при - ди, о — князь ты мой дра-гой!'. Below it is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system includes a flute part with a melodic line and a piano accompaniment. The lyrics for the flute part are 'При - ди, о — князь — ты — мой дра-гой!'.

Пример 2

ми - лу - ю най - дешь, ————— ми - лу - ю най -

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics 'ми - лу - ю най - дешь, ————— ми - лу - ю най -'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern.

<sup>179</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]. Музыка г-на Кауера, переделанная для фортепиано г. Куцимом. Часть 1. СПб.; М.: у Пеца; у Ленгольда, Б.г. С. 3–4.



дешь, ми - лу - ю - най - дешь.

### Пример 3<sup>180</sup>

Умеренно быстро

В дви-

*mf*

же - ны мель-ник жизнь ве - дет, в дви - же - ны,

*p*

<sup>180</sup> Шуберт Ф. Прекрасная мельничиха: Цикл песен на стихи В. Мюллера. М.: Музыка, 1989. С. 3.

Пример 4<sup>181</sup>

Что хо-чу, то со-вер-ша-ю, я сти-хи - и у - кро-  
 ща - ю, что хо-чу, то со-вер-ша-ю, я сти-хи - и у - кро-  
 шаю! Земля, воздух,  
 огнь, во - да, мне по - слушны за - всег - да!

<sup>181</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]. Музыка г-на Кауера, переделанная для фортепиано Г. Кудимом. Часть 2. СПб.; М.: у Пеца; у Ленгольда, Б.г. С. 7.

Пример 5<sup>182</sup>

*Нариса* *1-я русалка*

е - во надобно свя-ать что-бы впредь был он ум-не е

*2-я русалка* *3-я русалка*

ру-ки, но-ги спе-ле-нать! Так нач-нем-те по-ско-ре-е, ста-нем, ста-нем пе-ле-

нать, станем, ста-нем пе - ле - нать, станем, ста-нем пе - ле - нать!

<sup>182</sup> Русалка: Комическая опера: для фортепиано с пением: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 32–34.

Пример 6<sup>183</sup>

Мы лю - бим петь пес - ни, мы

лю - бим ска - кать, иг - рать в хо - ро -

во - ды, рез - вить - ся, пля - сать ...

иг - рать в хо - ро - во - ды, рез - вить - ся, пля - сать!

<sup>183</sup> Русалка: Комическая опера: для фортепиано с пением: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 37–42.

**Пример 7**<sup>184</sup>

*Театр представляет остатки древних развалин, освещенных луною, которая видна сквозь расщелины; за сими развалинами протекает река Днепр, вдали видно усеянное звездами небо*<sup>185</sup>.

Adagio non tanto

Нас-ту - пил час ти-хой — но - щи, ста - нем пла - вать по во - дам.  
Све-тит ме - сяц из-за ро-щи и мелька - ет по-вол - нам, и мелька - ет — по вол - нам.

**Пример 8**<sup>186</sup>

*Слышна гармония духовых инструментов. Русалки выходят на берег; Леста появляется в реке на лебедь*<sup>187</sup>.

Alegretto

При - я - тны зву - ки ра - зда - ли - ся: Ца - ри - ца  
ше-ству-ет — сю - да. На встре - чу к ней мы со - бра - ли - ся, наш  
долг слу - жить ей за - всег - да, наш долг слу - жить ей за - всег -  
да, наш долг слу - жить ей за - всег - да, наш долг слу - жить ей за - всег - да.

<sup>184</sup> Приводится по: История русской музыки в нотных образцах: в 2-х т. / Ред. С.Л. Гинзбург. М.: Государственное музыкальное издательство, 1949. Т. 2. С. 129–130.

<sup>185</sup> Леста, Днепровская русалка: Часть 3: Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г. Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1806. С. 39.

<sup>186</sup> Приводится по: История русской музыки в нотных образцах. Указ. изд. С. 132–135.

<sup>187</sup> Леста, Днепровская русалка: Часть 3: Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г. Давыдова]. Указ. изд. С. 39.

**Пример 9**<sup>188</sup>


Берег Днепра. Декорация первого действия, только мельница полуразвалившаяся, а берег местами зарос травой. Русалки показываются в воде. Вечер.


Allegretto

S. 

А. 


Сво - бод - ной тол - по-ю, - с глу - бо-ко-го дна, мы но - чью всплы - ва-ем, нас - гре-ет лу-на. Сво - бодной тол - по-ю мы но-чью всплы - ва-ем, нас гре-ет лу - на, нас гре-ет лу - на, нас гре-ет, нас гре-ет лу-на.



**Пример 10**<sup>189</sup>



За - ма-нивать молодца пень - ем иль ста-рого смехом пу - гать. —

Мы 

Мы \_\_\_\_\_ лю - бим, мы \_\_\_\_\_ лю - бим! И 

лю-бим и лег-ко - ю тень - ю при ме-ся - це петь и иг - рать. \_\_\_\_\_ 

<sup>188</sup> Даргомыжский А.С. Опера «Русалка»: Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 213–214.

<sup>189</sup> Римский-Корсаков Н.А. «Майская ночь»: Опера в трех действиях, четырех картинах: Клавир / А.Н. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1991. С. 234.

во - му-те тем-ном кру - жить - ся и — в тем - ну-ю глубь у - хо - дить, — и —

сно-ва на зы-би ре - звить - ся, и — па - руб - ка пень-ем ма - нить. —

**Пример 11**<sup>190</sup>

Бу - дем, де - ви-цы, петь при ме - ся-це

*mf*

<sup>190</sup> Римский-Корсаков Н.А. «Майская ночь»: Опера в трех действиях, четырех картинах. Указ. изд. С. 242.

Пример 12<sup>191</sup>

Леста

Суп-ру - гу — ста - - - нешь коль лю -

- бить, то - гда спо - ко - - - ен мо - жешь

быть, суп - ру - гу ста - нешь коль лю - бить, тог - да спо-ко - ен — мо - жешь —

<sup>191</sup> Русалка: Опера комическая в трех действиях: Часть 1, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г-да Кауэра и Давыдова]. Указ. изд. С. 17–19.



Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: быть, тог - да спо - ко - - - - ен - мо - жешь —. Фортепиано: активная мелодия в правой руке и аккорды в левой.

## Русалки

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: быть! Всег-да си - е воз-по - ми - най и ни - ког-.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: да не за - бы - вай! И ни-ког - да не за-бы-.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: вай! Фортепиано: мелодия в правой руке и ритмический рисунок с шестнадцатыми нотами в левой.

**Пример 13**<sup>192</sup>

Леста

Вы к нам вер-ность ни-ког-да — не хо-ти-те сох-ра-нить хоть кля-не-ть  
 зав-сег-да — веч-но нас лю-бить. По-це-лу-и от од-ной —  
 ско-ро ску-ку на-ве-дут неж-ны лас-ки от дру-гой — на день лишь зай-мут.

**Пример 14**<sup>193</sup>

*Видостан: вот прошла еще скучная ночь. Я уже устал скитаться по лесам, но желал бы навсегда остаться в этих местах, где прежде видал прекрасную Лесту*<sup>194</sup>.

Видостан  
Adagio

О, мес-та, мес-та — при-я-тны, к вам в пе-ча-ли при-хо-  
 жу... здесь мо-и вам сто-ны вня-тны, — здесь — у-

<sup>192</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]. Музыка г-на Кауера, переделанная для фортепиано г. Куцимом. Часть 1. СПб.; М.: у Пеца; у Ленгольда, Б.г. С. 33.

<sup>193</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 43–46.

<sup>194</sup> Леста, Днепровская русалка: Часть 3: Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г. Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1806. С. 41–42.

те - ху - на - - хо - жу! Здесь у - те - - - ху на - хо - жу.

*Allegro agitato*

где те - перь я - не - бы - ва - ю, толь - ко лишь все - гда - стра -

- да - ю, Лес - ту все возно - ми - на - ю, и - все - час - но я гру - шу...

**Пример 15**<sup>195</sup>

Князь  
*Moderato*

Не - вольно к этим грустным бе - ре - гам меня вле - чет не - ве - до - ма - я

си - ла; зна - ко - мы - е пе - чаль - ны - е мес - та!

*Andante*

Мне все здесь на - па - мять при - во - дит бы - ло - е и

ю - нос - ти крас - ной при - воль - ны - е - дни.

**Пример 16**<sup>196</sup>

Леста

Серд - цу страст - но - му не мож - но мще - ни - я в се - бе - пи - Видостан

- тать, мще - ни - я в себе пи - тать! Зас - лу - жил я - гнев не -

лож - но, ты долж - на - ме - ня - ка - рать! ты - долж -

Леста

на ме - ня - ка - рать! Нет, ка - рать те - бя не бу - ду,

<sup>195</sup> Даргомыжский А. С. Опера «Русалка»: Клавир. Указ. изд. С. 220–222.

<sup>196</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 52–55.

но с су - бо - ю — при - ми - рю, но с судь - бо - ю при - ми - рю!  
 Видостан  
 ах, те - бя — я — не — за - бу - ду, верь, не - лест - но го - во - рю!  
 верь, — не - ле - стно го - во - рю!

Пример 17<sup>197</sup>

*Allegro vivo*  
*p* *f* *p*  
*p* *f* *p*

<sup>197</sup> Там же. С. 2.

**Пример 18**<sup>198</sup>

Театр представляет гористое местоположение, покрытое густым лесом. На театре буря, гром, молния. Охотники Видостановы укрываясь от непогоды, бегут разсеянно через Театр во время хора<sup>199</sup>

Гро - мо - вы тре - ски раз - да -

ют - ся, дож - ди ре - кой из об - лак

льют - ся, ку - да те - перь бе - жать, спа - сень - я где ис -

*ff*

<sup>198</sup> Русалка: Комическая опера: [для фортепиано с пением]: Часть 3. Музыка С. Давыдова. СПб.: Театральная типография, 1804–1807. С. 4.

<sup>199</sup> Леста, Днепровская русалка: Часть 3: Опера комическая в трех действиях, переделанная с немецкого Н. Краснопольским. [Музыка г. Давыдова]. СПб.: в Театральной типографии, 1806. С. 1.

кать? ку - да те - перь бе - жать, спа - сень - я где ис -

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "кать? ку - да те - перь бе - жать, спа - сень - я где ис -". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

кать? спа - сень - я где - ис - кать?

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "кать? спа - сень - я где - ис - кать?". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

**Нотные примеры к § 2.10: Трансформация системы архетипических образов сюжетов о морских девах в реалистичной драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского**

**Пример 1<sup>200</sup>**

Мельник

Здо-ро - во, здо - ро - во, зять! Я здеш-ний во - рон!

Князь К Наташе (с продолжением) к Мельнику

Здо - ро - во, мильный друг! Здо-ро-во, мель-ник!

**Пример 2<sup>201</sup>**

Мельник

Доб - ро по-жа-ло-вать, си - я - тель-ней-ший князь!

**Пример 3<sup>202</sup>**

Уж ес - ли друг за - вид-ный вам в слу - чай под-вер - нул-ся, у -

мей - те вы ра - зум-ным по-ве - де - ньем е - го тот - час \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ в ру-ки взять, да!

**Пример 4<sup>203</sup>**

То лас - ка - ми, то сказ - ка - ми у - мей - те за - ма - нить, у -

пре-ка-ми, на - ме-ка-ми ста - рай-тесь у - дер - жать, да нет, ку - да, \_\_\_\_\_ у - пря-мы - вы!

<sup>200</sup> Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 226.

<sup>201</sup> Там же. С. 27.

<sup>202</sup> Там же. С. 18.

<sup>203</sup> Там же. С. 19.

**Пример 5<sup>204</sup>**

Мельник



Од-но и то-же на-до вам твер-дить сто раз, од-но и то-же на-до вам твер-дить сто



раз, да, на-до вам твер-дить сто раз, од-но и то-же на-до вам твер-дить сто раз, сто раз!

**Пример 6<sup>205</sup>**

Мельник



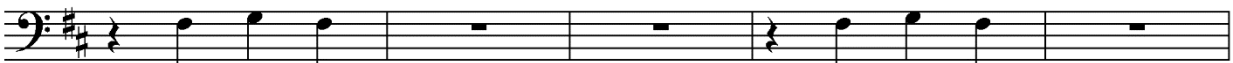
Что за чуд-ная по - вяз-ка! Ну, ска - жу, по-да-рок важ-ный, ма-ло ви-ды-вал та - ких!

**Пример 7<sup>206</sup>**

Тво-и уп - ре - ки сно-сить нет си - лы, о - ни в мо -



ги - лу \_\_\_\_\_ све-дут от - ца, \_\_\_\_\_ тво - и уп - ре-ки сно - сить нет си-лы

**Пример 8<sup>207</sup>**

О - пом - нись!

О - пом - нись!



На - та - ша!

О - пом - нись!

О - пом - нись!

**Пример 9<sup>208</sup>**

Что за мельник!

Что за мельник!

Я про-дал

204 Там же. С. 24.

205 Там же. С. 84.

206 Там же. С. 100–101.

207 Там же. С. 103.

208 Там же. С. 227–228.



мельни-цу бе-сам за - печ-ным, А де-нежки... А де-неж-ки от-дал на сох-ра -  
не - нье ру - са - лке ве-щей до - че-ри мо - ей! Ка-кой \_\_\_\_\_ я  
мельник? го - во - рят те - бе, я ворон, ворон, а не мельник!

**Пример 10**<sup>209</sup>

В твой те - рем? в твой те - рем? Нет, спа - си-бо, спа-си - бо,  
за-ма-нишь, а там, по-жа-луй, у - да - вишь о - же - ре-льем!

**Пример 11**<sup>210</sup>

- Я зна - ю, ты враг мой, ты дочь по - хи - тил у ме - ня!  
Где? Где? Дочь мо-я? Да, \_\_\_\_\_ ты скрыл е -  
е! \_\_\_\_\_ От - дай мне дочь! От - дай! \_\_\_\_\_

**Пример 12**<sup>211</sup>

Ах, сжа-ль - тесь, сжа-ль - тесь, ве - ли - те дочь мне возв - ра - тить!

<sup>209</sup> Там же. С. 241–242.<sup>210</sup> Там же. С. 243–244.<sup>211</sup> Там же. С. 245–246.

**Пример 13**<sup>212</sup>

Andante mosso  
cantabile con molto anima

Ты не кру - чинь - ся ди - тя - тко мо - е! Не  
плачь, не плачь, воз - люб - лен - но - е ча - до!

**Пример 14**<sup>213</sup>:

Не кру - ши - се-бя на - прас-но, ведь сле - за - ми не по-мочь!

**Пример 15**

Го - спо - да, сжа - лись вы на - до мно - ю, ста - ри -  
ку дочь е - го воз - вра - ти - те.

**Пример 16**<sup>214</sup>

Ах, сжа - лйтесь, сжа - лйтесь ве - ли - те дочь мне возв - ра -  
тить, ве - ли - те дочь мо - ю, ве - ли - те дочь мне возв - ра - тить!

**Пример 17**

Князь - Наташе

Все, как и преж-де, ты серд - цу ми-ла, все, как - и преж-де лю би ма ты

<sup>212</sup> Глинка М.И. «Иван Сусанин»: Отечественная героико-трагическая опера в 4-х действиях с эпилогом. С. 233–234.

<sup>213</sup> Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 90.

<sup>214</sup> Там же. С. 243.

мною! раз - лучен с то - бо - ю я \_\_\_\_\_ не-воль - но — был; но в за-  
 бо - тах тяж - ких - то-бой од - но-ю я мы - сли ве - се - лил! лишь то-бой  
 — од - но - ю - мыс - ли ве - се-лил, мыс-ли я ве - се -  
 лил, да - в за-бо - тах тяж - ких лишь то-бой од - но - ю мы-сли — вс-се -  
 лил, од - ной я - лишь мыс-ли ве - се - лил!

Князь - Княгине

Да, од - на — за - бо - та, сча - сти - е тво - е! От - ны - не — бу - дешь ты — на-  
 век мо-ей. Кля - нусь, те-бя од - ну по гроб лю - бить! О, слад-ко мне с то -  
 бой судь-бу мо - ю де-лить, жизнь мо - ю те - бе — по-свя - тить, всю  
 жизнь те - бе - лишь — по - свя - тить; ах, слад - - - ко мне с то-бой судь -  
 бу де-лить, всю — жизнь мо - ю те - бе од - ной лишь - пос-вя - тить! И кля-  
 ну - ся, кля-ну-ся че-сть-ю век те бя од - ну — лю - бить, и кля - ну - ся,

кля-ну-ся че-сть-ю те-бе од-ной всю жизнь мо-ю лишь по-свя-тить! Жизнь мо-  
ю те-бе од-ной лишь по-свя-тить, да, — те-бе од-ной лишь по-свя-тить!

**Пример 18**<sup>215</sup>

Мно-го лет у-же, в стра-да-нях тяж-ких день — и  
ночь том-лю-ся-я; где же клят-вы, у-ве-ре-нья?  
Где о-бе- - - ты не-из-ме-нной тво-ей люб-ви?

**Пример 19**<sup>216</sup>

Княгиня (с твердостью)

Чтоб у-ли-чить те-бя в из-ме-не!  
Ре-ши-лась я са-ма — те-бя в из-ме-не,  
в из-ме-не здесь на ме-сте у-ли-чить!

<sup>215</sup> Там же. С. 280.<sup>216</sup> Там же. С. 279 и 281.

Пример 20<sup>217</sup>:

Русалочка: Не только помнит,  
любит как и прежде:  
теперь она Днепровских  
вод царицей,

И мне велела  
звать тебя в  
свой терем.

Пример 21<sup>218</sup>

<sup>217</sup> Там же. С. 277.

<sup>218</sup> Римский-Корсаков Н.А. «Майская ночь»: Опера в трех действиях, четырех картинах. Указ. изд. С. 228.

Пример 22<sup>219</sup>

Русалочка выходит на берег

Князь

Что я ви-жу! Отку-да ты, пре-лест-но-е ди-

Русалочка: Я прислана к тебе, любезный князь, от матери моей нарочно.

Князь

От ма-те-ри,

но кто ж о-на?

Русалочка: Она та самая, которую когда-то любил ты ...

... и покинул!

*ff* арфа

*p*

фл.

кл.

фаг.

*f*

*p*

кл.

*p* стр.

гоб.

The musical score is set in common time (C) and consists of three systems. The first system shows Rusalka's entrance with a piano accompaniment featuring a harp (*ff*), flute (*p*), clarinet, and bassoon. The Prince then enters with a vocal line. The second system continues the Prince's dialogue with Rusalka, with piano accompaniment for clarinet and strings (*p*). The third system shows Rusalka's response, with piano accompaniment for oboe and strings.

<sup>219</sup> Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах. Клавир. Указ. изд. С. 276.

Нотные примеры к § 2.11: Пантеистическая трактовка русалочьего образа в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова. Органичное сопряжение христианского и языческого начал в образе Панночки

Пример 1<sup>220</sup>

Andante commodo *p*

Ганна

В пру - ду ко - лы - шет - ся во - да так ти - - - хо,

Archi *pp*

*3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3*

Piu mosso *cresc.*

как ре - бе - нок в люль - ке. А ста - рый пан - ский дом чер - не - ет... Дав - но, дав -

*colla parte* *pp* *pizz.*

*mf*

но, как бы сквозь сон, я пом - ню, - что - то го - во - ри - ли та - ко - е страшно - е о нем.

*f*

<sup>220</sup> Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Опера в трех действиях, четырех картинах: Клавир. М: Музыка, 1991. С. 64–65.

Пример 2<sup>221</sup>

Пример 3<sup>222</sup>

Ob.

ten. espressivo

"По - прежнему ль будешь лю - бить меня, багь-ко, по - прежнему будешь лас - кать ты меня?"

f. espressivo

"Сгу - бил же ты, багь-ко, сгу - бил сво-ю доч-ку, а ведь-ма та ду-шу сгу - би-ла тво-ю"

Пример 4<sup>223</sup>

Molto andante

pp I Cor.

p 2 Cor.

mf V-ni

<sup>221</sup> Там же. С. 5.

<sup>222</sup> Там же. С. 73–74, 79.

<sup>223</sup> Там же. С. 217.



Пример 5<sup>224</sup>

4 Cor.

*pp*

Archi

Пример 6<sup>225</sup>

**200** *Sostenuto a piacere*  
Н Панночка

*Molto andante* ♩ = 60

*p*

Пой, пой е-

*Molto andante* ♩ = 60

*pp*

Fl.

<sup>224</sup> Там же. С. 217.

<sup>225</sup> Там же. С. 228.

Окно в доме отворяется и головка панночки-утопленницы показывается

Пан.

ше, ка-зак!

Левко *Recit. a piacere*

Как э-то стран-но! Пан-ский дом все лю-ди

*mf* *dim.*

в нем, отражаясь в пруду.

[in]tempo

Л.

старым на-зы-ва-ют, а он но-ве-хонь-ким глядит, се.

*pp* *pp*

Л.

го-дня, слов-но только кра-шен.

*Cor. solo*

*cresc.* *pp*

Пример 7<sup>226</sup>

Molto andante

Панночка

Спой - е-ще, чер - но - бро - вый мой! Пан - ноч - ка бед - на - я,  
я пред то-бой. Па - ру - бок ми - лый, при - го - жий ка-зак!

Пример 8<sup>227</sup>

Слу - шать иг-ру тво - ю слад - ко нам так!

Ob.

Пример 9<sup>228</sup>

Хор русалок

C.

За - ма - нивать мо-лод-ца

*pp*

<sup>226</sup> Там же. С. 231, 255, 256.

<sup>227</sup> Там же. С. 257.

<sup>228</sup> Там же. С. 233.

С.  
А.  
лень - ем иль ста - ро го сме - хом пу - гать. *p*  
Мы

Пример 10<sup>229</sup>

Сво - бод - ной тол - по - ю, с глу -  
бо - ко - го дна, мы ночь - ю всплы - ва - ем, нас гре - ет лу - на.

S  
A  
Pno.

<sup>229</sup> Даргомыжский А.С. Русалка: Опера в 4 действиях, 6 картинах: Клавир. М.: Музыка, 1975. С. 213.

Пример 11<sup>230</sup>

Брось - ся к нам в вол - ны, и бу - дем кру - жить - ся и - ли кра -  
 си - вой ве - се - ло - ю рыб - кой Слад - ко зад - рем - лем под  
 сень - ю стру - и - стой, Див - ны - е гре - зы у - зна - - - ем!

Пример 12<sup>231</sup>

Сопрано соло

брось - ся к нам в вол - ны, и бу - дем кру - жить - - - ся  
 Хо - чешь, кра - си - вой, ве - се - ло - ю рыб - - - кой

<sup>230</sup> Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Романс для сопрано и фортепиано // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч.: в 50 т. М.; Л.: Музгиз, 1946–1970. Т. 45. М., 1946. С. 71, 76–77.

<sup>231</sup> Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра // Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч.: в 50 т. М.; Л.: Музгиз, 1946–1970. Т. 24. М., 1966. С. 51–52 и 55–56.

Пример 13<sup>232</sup>

За - ма-ни-вать молодца пень - ем иль ста-рого смехом пу - гать. —

Мы \_\_\_\_\_ лю - бим, мы \_\_\_\_\_ лю - бим! И

лю-бим и лег - ко - ю тень - ю при ме - ся - це петь и иг - рать. —

во - му-те тем-ном кру - жить - ся и — в тем - ну-ю глубь у - хо - дить, — и —

сно-ва на зы-би ре - звить - ся, и — па-руб - ка пень-ем ма - нить. —

<sup>232</sup> Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 234. Ввиду большого объема данного примера приводим его без сопровождения, тем более что характер этого сопровождения очерчен в примере 9.

Пример 14<sup>233</sup>

Музыкальный пример 14. Сопрано и фортепиано. Темп и ритм: 6/8. Ключ: D major. Динамика: *mf*.

Бу - дем, де - ви-цы, петь при ме - ся-це

Пример 15<sup>234</sup>

Музыкальный пример 15. Сопрано, Альти, Сопрано, Альти. Темп и ритм: 6/8. Ключ: D major. Динамики: *p*, *mf*, *f*.

По - за - будем-те, как нас мо-ло-дцы, по - лю - бивши раз, нас - ме - я-ли-ся.

Как — тог - да се - бя — от — кру - чи - ны злой — от тос - ки-зме-и

от без - вы - ход-ной в тем - ном о - му-те хо - ро - ни - ли мы.

<sup>233</sup> Там же. С. 242.

<sup>234</sup> Там же. С. 239–241.

**Пример 16**<sup>235</sup>

Ах! Со - би - рай - тесь де - ви - цы, со - би - рай - тесь, крас - ны - е!  
Бу - дем хо - ро - вод — во - дить, бу - дем зап - ле - тать - ве - нок!

**Пример 17**<sup>236</sup>

Ой, по - лу - ноч - ной по - рой - на лу - жай - ке — о - зер -  
ной со - би - рай - тесь в хо - ро - вод зап - ле - тай - те вен - ве - нок.

**Пример 18**<sup>237</sup>

Soprano

Alto

А дру - жо - чек - го, дру - жок, он ми - лу - ет - ся, он ми -

Русалки садятся с венками на берегу пруда

S а и шеп - чет речь ра - зу -

A лу - ет - ся, — да це - лу - ет - ся, а и шеп - чет речь ра - зу -

235 Там же. С. 246.

236 Там же. С. 247.

237 Там же. С. 253–254.



S да - лу - ю: "По-лю - би ме - ня, крас - на де - ви - ца!" —

A да - лу - ю: "По-лю - би ме - ня, крас - на де - ви - ца!" —

### Пример 19<sup>238</sup>

Панночка

Л. Пан - ноч - ка бед - на - я,  
Чуд - но мне все э - то, слов - но во сне.

Пан - я пред то - бой.

Агра

V-ni

### Пример 20<sup>239</sup>

Нп Панночка (Русалки в группах)

Мо - ло - дец ми - лый, най -

con Ped.

<sup>238</sup> Там же. С. 257.

<sup>239</sup> Там же. С. 267.

Пан. 20

- ди мне е. е,

**Пример 21**<sup>240</sup>

Пан.

Я на - гра - жу те - бя,

мо - ло - дец мой.

**Пример 22**<sup>241</sup>

*mf*

О, пос - мот - ри на ли - цо мо - е бе - ло - е!

**Пример 23**<sup>242</sup>

Панночка

*p*

О, как легко мне те - перь, как от - рад -

<sup>240</sup> Там же. С. 268.

<sup>241</sup> Там же. С. 277.

<sup>242</sup> Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 288.

Пан.

но, о, мой доб- рый ка-зак!

Пример 24<sup>243</sup>

*dim.*

Пример 25<sup>244</sup>

Танцы.

Cl.

Ob.

Fl.

<sup>243</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 78.

<sup>244</sup> Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 266.

Пример 26<sup>245</sup>

При -

*p sempre legato*

ди ко - мне ноч - ной по - рой Ты

здесь от -дох-нешь, ты слад - ко зас-нешь, ка - ча - ясь на зыб - ких во -

*Piu animato*

дах. По

*pp*

<sup>245</sup> Бородин А.П. Морская царевна: Романс. Указ. изд. С. 23, 25.

*cresc. poco a poco*

зы - би мор - ской са - ма за то - бой Ца -

рев - на Мор - ска - я плы - вет.

### Пример 27<sup>246</sup>

Ганна

О — ду-ше у - топ-лен-ни-цы бед -

Левко

О - ду-ше у - топ-лен-ни-цы бед - ной

ной вме - сте мы по - мо - лим-ся с то - бо - ю, вме - сте мы.

вме - сте мы по - мо - лим-ся с то - бой, \_\_\_\_\_ вме-сте мы.

<sup>246</sup> Римский-Корсаков Н.А. Майская ночь: Клавир. Указ. изд. С. 317–318.

**Пример 28**<sup>247</sup>

Ганна

Дай те - бе Бо - же Цар - ство Не - бе - сно - е, \_\_\_

Левко

Дай те - бе Бо - же Цар - ство Не - бес - но - е, \_\_\_

дай те - бе Бо - же, свет - ла - я пан - ноч - ка! \_\_\_

дай те - бе Бо - же, свет - ла - я пан - ноч - ка! \_\_\_

дай те - бе Бо - же, свет - ла - я пан - ноч - ка! \_\_\_

<sup>247</sup> Там же. С. 323–324.

**Приложение к § 2.12: «Садко» Н. А. Римского-Корсакова:  
к вопросу о мультимифологизме сюжетной основы оперы<sup>248</sup>**

Конституирующее значение славянских преданий о Садко<sup>249</sup> в либретто и драматургии оперы не отменяет, однако, влияния целого веера иных сюжетов в шлейфе произведения, что определяет его своеобразный «мультимифологизм». Интеграция с другими мифами и легендами справедлива, в первую очередь, для самой былины, к которой прибегали композитор, либреттист, коллеги и друзья Римского-Корсакова, в той или иной мере принявшие участие в создании литературной основы оперы<sup>250</sup>. Обратимся сначала к самому первоисточнику (точнее, первоисточникам<sup>251</sup>, коль скоро былины о Садко отличаются разнообразием вариантов) с тем, чтобы хоть в небольшой степени постигнуть многоголосие этого пласта, в котором сплетаются воедино былиль, реальность, история, фантастика и сказка.

<sup>248</sup> Материал этого раздела послужил основой публикаций: *Верба Н. И.* Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипичного образа в опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (4-6 декабря 2013 года): в 2-х ч. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. Часть 2. С. 17–39; *Верба Н. И.* Любава в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова: дань сюжету былины или реализация архетипического образа? // Дом Бурганова. Пространство культуры: Научный журнал. 2013. № 4. С. 134–146.

<sup>249</sup> Подробный анализ мотивов и структуры былины, бытовавшей во времена, когда к этому материалу обращается Н.А. Римский-Корсаков, содержится в статье А.Н. Веселовского. См.: *Веселовский А.Н.* Былина о Садке // Журнал министерства народного просвещения. 1886, № 12 (декабрь). С. 251–284.

<sup>250</sup> История создания «Садко» подробно освещается самим композитором в «Летописи моей музыкальной жизни», а также переписке с Н.Ф. Финдейзенем, В.В. Стасовым, Н.М. Штруппом, В.В. Ястребцевым и, конечно же, В.И. Бельским. См.: Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментариев и указателей Л.Г. Барсова. СПб.: Типография ОАО «ВНИИГ им. Б.Е. Веденеева», 2004.

<sup>251</sup> В течение всего XIX века былина о Садко в различных версиях существовала как в устной традиции, так и в опубликованных сборниках, основными из которых считаются «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (первое издание вышло в 1804 году), «Собрание народных песен П.В. Киреевского» (сам Киреевский стал публиковать некоторые из песен, начиная с 1948 года), «Песни, собранные П.Н. Рыбниковым» (первое издание вышло в 1861–1867 гг.), «Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года» (первое издание вышло в 1873 г.) и другие. В настоящей работе автор пользовался следующими изданиями и переизданиями указанных сборников: Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – 2-е дополн. изд. – (Лит. памятники). – М.: Наука, 1977; Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: в 3-х т. / Под ред. Б.Н. Путилова. Петрозаводск: Карелия, 1989; Онежские былины, записанные

Распространенным в научных трудах о мифологической сердцевине былины и музыковедческих работах об опере Римского-Корсакова становится сравнение Садко с Орфеем, основанное на связывающей обоих героев идее всепобеждающей силы искусства, любви, веры и добра, способной оказать чарующее воздействие и на богов, и на людей, и на грозные силы-стихии<sup>252</sup>. Прославленный русский историк Н. Костомаров, обращаясь к социально-политическому укладу древних русских городов Новгорода, Пскова и Вятки, считает необходимым посвятить отдельный раздел («Народное воззрение на личность купца. Садко – богатый гость») былинам о Садко<sup>253</sup>, где вышеназванная параллель получает косвенное подтверждение. Помимо идентификации в былинах о новгородском гусле исторических реалий и особенностей городского управления, ученый подчеркивает важность бытования профессии и отношение к этому занятию в народе: «Гусле был необходимость для пира и веселья. Гуслеры не были старцы и слепцы, ни на какую положительную работу неспособные как было уже после; в старину то были люди, смолоду себя нарочно и исключительно посвящавшие этому искусству. Сами бедные, они питались от своего искусства, но вместе пользовались уважением. В общем понятии народа *их дар и умение приближали их к таинственному миру чудесного; древние божества откликались к ним; гуслеры даром песни вызывали животворные силы, скрытые в недрах природы, и добывали себе от них значение и могущество* [курсив наш. – Н.В.]»<sup>254</sup>.

---

Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб: Типография императорской академии наук, 1873; Песни, собранные П.В. Киреевским: в 2-х вып. М.: Общество любителей русской словесности при Московском университете, 1911–1929.

<sup>252</sup> См.: *Кандинский А.И.* Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки: в 2-х т., 3-х кн. М.: Музыка, 1972–1979. Т. 2, кн. 2. М., 1979. С. 98; *Кириллина Л.В.* Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Желдышевские чтения-2008») / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: ООО «Дека-ВС», 2009. С. 11–18.

<sup>253</sup> *Костомаров Н.И.* Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки): в 2-х т: Изд. 3-е. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1886. Т. II. С. 232–243.

<sup>254</sup> *Костомаров Н.И.* Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки). Указ. изд. Т. II. С. 234.



Покоряющим мастерством игры на гусях (русифицированный аналог искусства Орфея) владели и близкие Садко персонажи славянского фольклора. Так, А.Н. Веселовский приводит пример следующих: «На гусях играют и Соловей, и Ставръ, и скомо-рохъ-Добрыня...»<sup>255</sup>. Иными словами, параллель с греческим Орфеем расширяется именами родных для Садко богатырей из древнерусских былин и сказаний. Указанные связи подчеркивают архетипичность и укорененность в мировой культуре образа искусного певца-музыканта, частными и имеющими национальную специфику претворениями которого выступают Орфей, Садко и другие герои.

Связи былины с греческой традицией не исчерпываются общей орфической тематикой. Тема странствий, приключений, длительного мореплавания Садко рождает естественные параллели с Одиссеем<sup>256</sup>. В приложении к претворению образа Садко в опере Римского-Корсакова исследователи подчеркивают разумеющуюся личную подоплеку такого сложного семантического поля главного героя: «Садко – в такой же мере “русский Орфей”, в какой и “русский Одиссей”. <...> Наверное, в концепции “Садко” звучал и автобиографический мотив, ибо Николай Андреевич сам являлся и “Одиссеем” (моряком, совершившим длинное плавание), и “Орфеем”, так что обе стороны личности его героя были ему близки и дороги. Эта орфически-одиссеевская линия так или иначе прослеживается и в других произведениях Римского-Корсакова, в том числе хрестоматийно известных (“Шехеразада”, “Сказка о царе Салтане”))»<sup>257</sup>.

Подобный мультимифологизм самой былины определяется, очевидно, не только имманентными самой культуре причинами, инициирующими появление схожих архетипических образов в культуре разных народов (Садко-Орфей, Садко-Одиссей), но и зачастую имеющими экономическую подоплеку факторами. Исследователи былины о Садко подчеркивают исторические прообразы совершенного Садко плавания: «богатырский характер путешествий Садко по морям – это возвеличение богатырской силы “Господина Великого Новгорода”, лежащего на путях

<sup>255</sup> См.: Веселовский А.Н. Былина о Садке. Указ. изд. С. 261.

<sup>256</sup> Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 147.

<sup>257</sup> Кириллина Л.В. Античные темы и образы в творчестве Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 12–13.

“из варяг в греки”»<sup>258</sup>. Общеизвестны факты постоянно разрастающихся связей Новгорода с миром, чье многообразие ученые комментируют так: «Река Волхов, на которой стоит город, служила началом пути через Ладожское озеро и Неву в Балтийское море, а по Мете и Тверце новгородцы проходили на Волгу, и это обстоятельство сыграло важную роль в образовании торгового облика Новгорода. В XII веке начинается все возрастающая по значению торговля со Скандинавией и Прибалтикой. Новгородцы ведут торговлю с Ганзейским союзом немецких городов, в свою очередь почти монопольно продавая товары, идущие с Запада, в различных районах Руси. Так называемый путь “из варяг в греки” проходит как раз через водную систему, близ которой расположен Новгород»<sup>259</sup>. Результатом такого масштабного общения новгородских купцов с миром становится не только развитие торговли, но и знакомство с культурой других стран.

Названная исследователями «орфически-одиссеевская» линия в былинах о Садко подкрепляется своеобразно переплетенными языческой и христианской сферами, которые зиждаются, в свою очередь, на четко определенных этических полюсах: морское царство ассоциируется с опасностью, бурей, разрушением и смертью, которыми грозит «многим невинным головам»<sup>260</sup> знаменитая пляска Морского Царя, а появление Миколы Можайского (в иных вариантах Николы Морского Чудотворца<sup>261</sup>) – с добрыми силами, имеющими власть над разгулявшейся стихией. Таким образом, мир язычества в былине противопоставлен миру христианства и,

<sup>258</sup> Янковский М.О. Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова // Ученые записки ГНИИТМиК. Т. 2. Сектор музыки. Л., 1958. С. 329.

<sup>259</sup> Там же. С. 334.

<sup>260</sup> В многих вариантах былин о Садко из сборника П.Н. Рыбникова присутствует этот мотив ужасных последствий пляски Морского Царя. Например: *От твоих плясок от бесовских / Окиян сине море всколыбалось, / Кораблики все повьломало, / Людей-то всех вытопило*. См.: О Садке-купце, богатом госте (Кижь, сказитель Леонтий Богданов) // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Указ. изд. Т. 1. С. 348. По мнению исследователей, именно эта былина наиболее близка к либретто оперы Римского-Корсакова.

<sup>261</sup> См.: Костомаров Н.И. Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки). Указ. изд. Т. II. С. 242; Садко-купец, богатый гость (сказитель Федотов Г. (Дутиков)) // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Указ. изд. Т. 1. С. 381–383 (Эта же былина соответствует № 146 из сборника Гильфердинга: Садко (Кижь, сказитель Дутиков Николай Филиппов) // *Гильфердинг А.Ф.* Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. Указ. изд. Стб. 738–740).

фактически, управляется, упорядочивается и подчиняется ему. Важно подчеркнуть также имеющий историческую подоплеку мотив строительства Садко по возвращении церкви Миколы Можайскому в благодарность за чудесное спасение: *Начал Садко выгружать со черленых со кораблей / Именьице – бессчетну золоту казну. / Как повыгрузил со черленых кораблей, – Состроил церкву соборную Миколы Можайскому*<sup>262</sup>.

В названном перекрестье славянских и греческих, христианских и языческих векторов большое место занимает и сама морская тематика, имеющая важное значение в сюжетно-смысловой основе былины о Садко. Мифологема воды представлена здесь в ее традиционной двухипостасной трактовке, подчеркивающей бинарные оппозиции «хаос и космос». С одной стороны, вода показана как грозная и могущественная сила, в возможностях которой и корабли остановить, и невиданную бурю на море устроить. В этой ипостаси – «хаос» – мифологический уровень понимания стихии (буря) в былине смыкается с языческим (виновник бури – Царь Морской). В то же время вода может наградить человека, послав ему как материальное богатство («рыба – Золоты-Перья»), так и обеспечив соответствующий социальный статус (победа в споре-закладе). Вода-«космос» в былине о Садко тесно связана с христианским стержнем, поскольку именно православный святой, так сильно и издавна чтимый в народе, вызволяет Садко из «хаоса» разгулявшегося Морского Царства и избавляет рыбаков на воде от неминуемой гибели.

Подобное направление развертывания сюжета былины – упорядочивание хаоса язычества космосом христианства, умиротворение и трансформация воды бушующей в стихию, способную облагодетельствовать человека – сходно с космогоническими

---

<sup>262</sup> Садко-купец, богатый гость (Пудога, сказитель Сорокин А.П.) // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Указ. изд. С. 196. В данном контексте небезынтересен реальный факт строительства купцом Садко Сытиничем церкви святых Бориса и Глеба в Новгороде, о чем упоминается в труде Н. Костомарова: *Костомаров Н.И. Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки)*. Указ. изд. Т. II. С. 384.

мифами. Имеет смысл в этом контексте еще раз вспомнить, что «переход от неорганизованного хаоса к упорядоченному космосу составляет основной внутренний смысл мифологии, содержащийся уже в архаичных мифах творения»<sup>263</sup>.

Добавим, что истоки представлений о возможностях водной стихии одаривать и обогащать также упираются в древние мифы о выходе жизни из воды: эта идея становится смыслообразующей основой множества фольклорных образцов. Вспомним, например, о многочисленных вариантах сказки о рыбке («О рыбаке и его жене» братьев Гримм<sup>264</sup> и созданную на ее основе пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке»<sup>265</sup>; сказку о Емеле и Щуке), чей событийный и смысловой уровни имеют точки пересечения с былиной о Садко: основной идеей названных сказок является способность рыбки сделать человека богатым, кроме того, – осчастлививляет она, как правило, либо того, кто прост душою (например, Емеля), либо некорыстного, «радеющего» за общественное благо. Как не вспомнить здесь сокровенные желания Садко не только погулять «в странах неслыханных», посмотреть «чудес невиданных», но и понастроить «на бесчетну казну в Новгороде <...> церковей божиих»<sup>266</sup>!

Еще один важный аспект мифологемы воды в ее дарующей богатство и жизнь ипостаси в былине заслуживает особого внимания. Вода может озолотить не только отдельно взятого героя – Садко. Необходимо учитывать и широкий социально-исторический контекст, согласно которому реки являлись важнейшими торговыми и военно-политическими артериями Новгородских земель. Схожая мысль получает отражение и в трудах исследователей: «Реки – дочери моря. Невеста Садко – дочь Морского царя. Былина о Садко излагает миф о реках, которые, как основные пути сообщения, и составили славу Великого Новгорода. Естественно, что богатырь получает в жены реку, которая и разливается у ног его. <...> Рыба – несущая богатство <...> – это любопытная

<sup>263</sup> *Топоров В. Н.* Космогонические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 6–9.

<sup>264</sup> Сказки, собранные братьями Гримами. Илл. Ф. Гротъ-Иоганномъ и Р. Лейнвеберомъ. Пер. с нем. под ред. П.Н. Полевого. СПб.: А.Ф. Маркс, 1895. – 567 с.

<sup>265</sup> См.: *Азадовский М. К.* Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 1. С. 134–163.

<sup>266</sup> *Римский-Корсаков Н.А.* Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 40–41.

деталь торговой жизни древнего Новгорода и одновременно отражение одного из самых пленительных по силе воображения мифов»<sup>267</sup>.

В общих чертах очерченный нами «мультимифологизм» былин о Садко, в тех или иных ракурсах уже получивший освещение в трудах различных авторов необходимо дополнить разумеющимся, на наш взгляд, контекстом русалочьих мифов. Необходимо оговорить то, что в самих вариантах былин так называемая «русалочья» тематика, быть может, выражена не столь ярко, а только лишь схематично обозначена кругом действующих лиц – Морского Царя, его дочери Чернавы, которую выдают замуж за Садко, собственно, самого главного героя и ждущей его дома жены. Обогащение основы былины мифами о морских девах и кристаллизация в либретто «Садко» этой гармонично вписавшейся линии, по-видимому, все-таки стоит считать более заслугой авторов оперы. В самом деле, чарующий, завораживающий и манящий образ Волховы в творении Римского-Корсакова наследует множество родовых черт архетипического образа морской девы и появление его в структуре произведения естественно влечет за собой присутствие ассоциативный ряда, связанного с легендами, преданиями, сказаниями об этих героинях, а также с результатами их обработки в соответственных художественных опусах.

О наличии такого русалочьего контекста свидетельствует сама фабула сюжета «Садко» (как былины, так и оперы), согласно которой существо, принадлежащее водной стихии, контактирует с миром живых людей: это, в свою очередь, является сердцевиной фольклорного и художественного пластов, посвященных морским девам. В пользу обоснованности такого ракурса говорят и некоторые детали либретто, отсылающие к «Ундине» Фуке. Так, в одной из не однажды на протяжении оперы повторенных реплик Волховы – «твоею буду, буду до веку»<sup>268</sup> – явственно слышится, на наш взгляд, параллель с жертвенно-преданным образом Ундины. Подкрепляют существование этих незримых связующих нитей между двумя героинями мысли В.И. Бельского,

<sup>267</sup> Янковский М.О. Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 329–330.

<sup>268</sup> Этот своеобразный мотив обета – «твоею буду, буду до веку» или же «тебе до века буду верна» Волхова повторяет несколько раз. См.: *Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах*. Клавир. Указ. изд. С. 115–116; 190, 368.

в одном из писем Римскому-Корсакову трактующего образ Морской Царевне в тесной сцепке с обликом морской девы Фуке: «не то трагическая покорность судьбе, не то полное забвение своей личности, – лишь бы был счастлив милый, – в умилительной колыбельной Царевны, этой “верной навеки слитой с милым и в гробе Ундины”»<sup>269</sup>.

В условиях помещения в столь сложный мультимифологичный контекст былины о Садко система архетипических образов сюжетов о морских девах трансформируется, несколько меняются и сами образы. Вместе с тем, на наш взгляд, можно констатировать наличие и функционирование в опере названной системы, представленной героем (Садко), супругой героя (Любава), морской девой (Волховой) и ее отцом (Морской Царь). Архетипические образы системы как сохраняют присущие им семы, так и обогащаются новыми, что и составляет неперемutable условие их жизнеспособности.

Обратимся к причинам укрупнения линии Садко – дочь Морского Царя и основаниям для развития русалочьего контекста в опере. Для понимания процесса «переинтонирования» мифологической основы былины в либретто оперы и наглядности в отслеживании постепенного созревания русалочьей линии имеет смысл вспомнить один из промежуточных вариантов расстановки акцентов в литературной основе будущего «Садко». Автор процитированного ниже письма, из коего мы считаем необходимым привести довольно большую выдержку, – Н.М. Штруп<sup>270</sup>, излагающий мысли В.В. Стасова<sup>271</sup> о важных моментах оперы: «По мнению Стасова, совершенно невозможно, чтобы Никола приказывал Садке жениться на морской царевне, когда у Садки осталась жена в Новгороде. Поэтому он советует построить эту сцену примерно так. Морской царь, его дочери и все Подводное цар-

<sup>269</sup> Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментариев и указателей Л.Г. Барсова. СПб.: Типография ОАО «ВНИИГ им. Б.Е. Веденеева», 2004. С. 251–252. Бельский в этом письме цитирует последние строки «Ундины».

<sup>270</sup> Как известно, Н.М. Штруп принимал участие в формировании либретто оперы. Его версия сценария основывалась на сюжетных материалах, которые почерпнуты из былин о Садко из сборников Гильфердинга (№ 70), Рыбникова (№ 64), из первого тома сборника Кириши Данилова. См. об этом: Янковский М.О. Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 340.

<sup>271</sup> Вопрос об участии критика в создании либретто оперы, пожалуй, исчерпывающе освещен в работе: Янковский М.О. Стасов и Римский-Корсаков // Музыкальное наследие. Римский-Корсаков: в 2-х т. М.: Изд. АН СССР, М., 1953. Т. 1. С. 337–404.

ство – начало злое, враждебное людям и Садке. Они всячески хотят завладеть Садкой и заставить его работать на погибель людям. Морской царь заставляет его играть, и вследствие увлечения Садки разыгрывается буря и происходит большой вред людям. Тогда на выручку Садке является людской заступник Никола, приказывает Садке порвать струны и возвещает Морскому царю конец его владычества. Оправившись от изумления, Морской царь делает последнюю попытку завладеть Садкой посредством своей красивой дочери. Опьяненный любовью, Садко уступает ее ласкам и венчается с ней в Подводном царстве... Последняя картина начинается появлением на лугу Николы, который приносит из Подводного царства сонного Садку и таким образом последний раз спасает его от гибели. По его приказанию морская царевна обращается с горьким прощанием в реку»<sup>272</sup>.

Как видно, одна из основных неувязок былины (в разных ее вариантах), заключающаяся в странности поведения Садко, а именно – факте женитьбы на дочери Морского Царя при том, что в Новгороде у героя осталась жена<sup>273</sup> – очень смущал и авторов либретто, и коллег, и самого композитора. Вот как комментируют этот камень преткновения исследователи: «в основе затруднений, которые испытывал композитор, лежала сложность обоснования противоестественной с точки зрения житейской психологии ситуации, при которой Садко, женатый человек, мог стать мужем морской царевны»<sup>274</sup>.

Сложный, амбивалентный образ Волховы, ассимилирующий в себе как Чернавущку из былины, так и дочь Морского Царя Василису Премудрую из народных

<sup>272</sup> Архив Н. А. Римского-Корсакова, ГПБ, № 238/143. Письмо Н.М. Штрупа от 17 августа 1894 года.

<sup>273</sup> Этот факт присутствует во многих вариантах былины. Например: «Садко воротился с дружиною домой. Дома его встретила молодая жена и говорила ему таковы слова: *Ай же ты, любимая семеюшка! / Полно тебе ездить по синю морю, / Тосковать мое ретливое сердчушко / По твоей по буйной по головушке: / У нас много есть именища-богачества, / И растет у нас малое детище.* См.: Садко (Кижь, сказитель Леонтий Богданов) // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Указ. изд. С. 349. В изложении фрагментов былины Костомаровым также присутствует этот мотив: «Между тем, плакала по нем жена в Новгороде; запоздал ее милый друг: не бывать, видно ему, с синего моря». См.: *Костомаров Н.И.* Севернорусские народоправства во времена удельно-вечевого уклада (История Новгорода, Пскова и Вятки). Указ. изд. Т. II. С. 243.

<sup>274</sup> *Янковский М.О.* Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 344.

сказок<sup>275</sup>, становится своего рода решением этой дилеммы. Чернавушка довольно бледно представлена в былине в качестве подруги героя, но объективированный, надличностный, подчеркнута символический смысл брачного союза Садко с нею заключается в покорении человеком водной стихии и служению последней его воле. С появлением реки Волхов (в вариантах, содержащихся в разных былинных сборниках, – реки Чернавы) Новгород обретает качественно иные торговые возможности, а именно – путь в море. Историческая необходимость, эпос и сказка сопрягаются здесь воедино: «Свою дочь Волхову Морской царь выдает за гусяря-новгородца, выдает за Великий Новгород; и Волхова, послушная своему назначению, становится рекой у ног города»<sup>276</sup>. Другой прототип – Василиса Прекрасная – также играет большое значение в итоговом облике Волховы, продуцируя появление важных новых черт (помощницы, соратницы, подруги), которые в конечном итоге укрупняют образ, придают ему весомость, переводя с периферии на авансцену сюжета.

Хотелось бы подчеркнуть, что, наряду с названными, одним из важнейших, на наш взгляд, ключей для понимания Волховы служит образ морской девы – сказочно-прекрасной, неуловимой, колдовски-притягательной, способной свести с ума и заставить забыть героя не только о жене, но и о себе самом. Данный ракурс открывает новые возможности как для понимания и интерпретации образов оперы «Садко», так и для постижения путей трансформации архетипических образов сюжетов о морских девах в произведениях художественной культуры.

---

<sup>275</sup> Исследователи совершенно обоснованно приходят к выводу, что «тот облик, в котором Волхова предстает в опере, отличается от былинного и представляет собой результат своеобразной контаминации двух образов: дочери Морского царя Чернавушки из былины и дочери Морского царя Василисы Премудрой из народных сказок». См.: *Янковский М.О.* Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 349. См. также: *Янковский М.О.* Стасов и Римский-Корсаков. Указ. изд. С. 376.

<sup>276</sup> *Янковский М.О.* Былинные истоки оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 350.



Нотные примеры к § 2.12: Специфика претворения мифологемы воды  
и архетипического образа морской девы  
в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова

Пример 1 Н. А. Римский-Корсаков Опера «Садко»: Сцена и интермеццо перед VI картиной<sup>277</sup>

Садко

Садко ударяет по гусям

Soprano

Хор (за сценой)

Alto

Arpha

*pp* *sf* *p* *f*

*pp*

ударяет еще раз

Ни-как по-ют?

S

A

7

Arpha

*sf* *pp*

<sup>277</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 286.

morendo

Иль бе-лы чайки кличут?

*p* *f*

Пример 2 К. Дебюсси «Море». Часть III: «Диалог ветра с волнами»<sup>278</sup>

H<sup>th</sup>

Cor A.

1<sup>re</sup> Cl.

2<sup>de</sup> Cl.

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Bass.

3<sup>e</sup> Bass.

C. Bass.

Corno

sordines  
мх & Corno

<sup>278</sup> Дебюсси К. Разговор ветра с морем // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. М.: Музыка, 1978. С. 102–103.

Пример 3 К. Дебюсси «Море». Часть I: «От зари до полудня на море»<sup>279</sup>.

6 Cédiez un peu

Gdes Fl.

Htb

Cor A.

Cl.

Bass

Пример 4 К. Дебюсси «Море». Часть II: «Игры волн»<sup>280</sup>.

Gdes Fl.

pte Fl.

Htb

Cor A.

Cl.

Bass

<sup>279</sup> Дебюсси К. От зари до полудня на море // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 15.

<sup>280</sup> Дебюсси К. Игры волн // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 75–76.

31

G♯ Fl.  
P♯ Fl.  
H♯  
Cor A.  
Cl.  
Bass

Пример 5 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: Вступление<sup>281</sup>

Largo

V-le  
Viol.  
sempre legato assai  
cresc.  
f  
dimin.  
pp

<sup>281</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 1.

12

*sempre legato assai*

*poco cresc.*

Пример 6 Н.А. Римский-Корсаков Опера «Садко»: «Шествие чуд морских»<sup>282</sup>.

*p*

*tr*

*Ob.*

Пример 7 К. Дебюсси «Сирены»<sup>283</sup>

SOPRANI

MEZZO-SOP.

*pp*

*p*

*p très expressif*

*ppp*

<sup>282</sup> Там же. С. 310.

<sup>283</sup> Дебюсси К. Сирены // Дебюсси К. Ноктюрны: Партитура. М.: Музыка, 1985. С. 82–83.

Пример 8 К. Дебюсси «Море»: «Игры волн»<sup>284</sup>.  
Cédez un peu

<sup>284</sup> Дебюсси К. Игры волн // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. М.: Музыка, 1978. С. 51–53.

Пример 9 К. Дебюсси «Море»: «Диалог ветра с волнами»<sup>285</sup>.

46 Cédez très légèrement et retrouvez peu à peu le mouvement initial

Пример 10 К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»: III картина I действия<sup>286</sup>.

<sup>285</sup> Дебюсси К. Диалог ветра с морем // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 111–112.

<sup>286</sup> Дебюсси К. «Пеллеас и Мелизанда»: Опера в 5 действиях, 15 картинах: Клавир. М.: Музыка, 1976. С. 48.

Пример 11 а К. Дебюсси «Остров радости»<sup>287</sup>:

Example 11a shows two systems of musical notation for Debussy's 'L'Île Joyeuse'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system also consists of two staves, with the first staff marked *f* and *p*, and the second staff marked *p*. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Пример 11 б<sup>288</sup>

Example 11b shows three systems of musical notation for Debussy's 'L'Île Joyeuse'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system consists of two staves, with the first staff marked *mf* and the second staff marked *mf*. The third system consists of two staves, with the first staff marked *p* and the second staff marked *piu p*. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

<sup>287</sup> Дебюсси К. Остров радости // Дебюсси К. Собрание сочинений для фортепиано: в 6 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961–1965. Т. 2. М., 1961. С. 3–4.

<sup>288</sup> Там же.



Пример 12 К. Дебюсси «Отражения в воде»<sup>289</sup>

Mesuré

ppp 13 13 13 13

ppp

pp doux et expressif

8 13 13 13 13

8 14 14

Пример 13 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»<sup>290</sup>

Viol.

p

3 2 1 3 3 1 4

3 3 3

260

3 3 3

3 3 3

<sup>289</sup> Дебюсси К. Отражения в воде // Дебюсси К. Собрание сочинений для фортепиано: в 6 т. Указ. изд. Т. 2. С. 31.

<sup>290</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 309.

**Пример 14** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: Начало VI картины<sup>291</sup>

Занавес

Из темной темени выступает прозрачный лазоревый терем. Посредь его ракивов куст. Царь морской,

*Andantino*

Океан-Море, со Царицею Водяницею сидят на престолах. Волхова-Царевна прекрасная прядет пряжу.

Подружки ее, красны девицы царства подводного, плетут венки из морской травы и цветов.

**Пример 15** К. Дебюсси «Море»: «От зари до полудня на море»<sup>292</sup>:

<sup>291</sup> Там же. С. 291.

<sup>292</sup> Дебюсси К. От зари до полудня на море // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 6–7.

Пример 16 К.Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»: III картина I акта<sup>293</sup>

Пример 17 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: «Шествие чуд морских»<sup>294</sup>

<sup>293</sup> Дебюсси К. «Пеллеас и Мелизанда»: Опера в 5 действиях, 15 картинах: Клавир. Указ. изд. С. 55–56.

<sup>294</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 312–313.

Пример 18 К. Дебюсси «Море»: «Игры волн»<sup>295</sup>

Пример 19 К. Дебюсси «Море»: «Игры волн»<sup>296</sup>

<sup>295</sup> Дебюсси К. Игры волн // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 48–49.

<sup>296</sup> Там же. С. 40–41.

Пример 20 К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»: I картина II действия<sup>297</sup>

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music features complex textures with chords and moving lines. The second system also has two staves with the same key signature and time signature. It begins with a *pp* dynamic marking. The right hand has a rapid, repetitive eighth-note pattern, while the left hand has a more melodic line with some rests.

Пример 21 Ф. Шопен Баркарола<sup>298</sup>.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The word "Piano" is written to the left of the staves. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The second system also has two staves with the same key signature and time signature. It begins with a *cantabile* marking. The right hand has a more prominent melodic line with some grace notes, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

<sup>297</sup> Дебюсси К. «Пеллеас и Мелизанда»: Опера в 5 действиях, 15 картинах: Клавир. Указ. изд. С. 59–60.

<sup>298</sup> Шопен Ф. Баркарола. М.: Государственное издательство «Искусство», 1938. С. 3.

Пример 22 Ф. Шопен Баркарола<sup>299</sup>

Piano

Пример 23 К. Дебюсси «Море»: «От зари до полудня на море»<sup>300</sup>:

2 Animez peu à peu jusqu'à l'entrée du 6/8

Gdes Fl.

Cor A.

Cl.

Bass

<sup>299</sup> Там же. С. 4.

<sup>300</sup> Дебюсси К. От зари до полудня на море // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 1.

Пример 24 К. Дебюсси «Отражения в воде»<sup>301</sup>:

The image displays the first four measures of the piano piece 'Reflets dans l'eau' by Claude Debussy. The music is written for piano in 4/4 time, B-flat major. The right hand (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with triplets and slurs. The dynamic is marked *p* (piano) and the tempo/character is indicated as *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

<sup>301</sup> Дебюсси К. Остров радости // Дебюсси К. Собрание сочинений для фортепиано: в 6 т. Указ. изд. Т. 2. С. 34.

**Пример 25** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: «Песня Варяжского гостя»<sup>302</sup>

Andante non troppo

Pesante

**Пример 26** К. Дебюсси «Море»: «Диалог ветра с волнами»<sup>303</sup>

Animé et tumultueux  $\text{♩} = 90$

<sup>302</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 223.

<sup>303</sup> Дебюсси К. Диалог ветра с волнами // Дебюсси К. Море. Три симфонических эскиза: Партитура. Указ. изд. С. 101–103.



**Пример 27** П.И. Чайковский Симфоническая фантазия «Буря»<sup>304</sup>:

Andante con moto

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

**Пример 28** П.И. Чайковский Симфоническая фантазия «Буря»<sup>305</sup>

Allegro vivace

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

<sup>304</sup> Чайковский П.И. Буря: Фантазия для оркестра. Указ. изд. С. 13–14.

<sup>305</sup> Там же. С. 40–41.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

3

**Пример 29** П.И. Чайковский Симфоническая фантазия «Буря»<sup>306</sup>

Allegro vivace

Flute

*ff*

6

6

6

6

6

6

**Пример 30**<sup>307</sup>

Allegro

Violoncello

*pp*

*mf*

Contrabass

*mf*

<sup>306</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>307</sup> Там же. С. 3.

Пример 31<sup>308</sup>

Allegro

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

*p* *f* *p* *f*

Пример 32<sup>309</sup>

Poco meno mosso

Flute

*dolce*

*p* *cresc.* *f*

Пример 33<sup>310</sup>

Poco meno mosso

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

*mf* *f* *mf* *p* *f*

*f* *mf* *p*

<sup>308</sup> Там же. С. 7–8.

<sup>309</sup> Там же. С. 16.

<sup>310</sup> Там же. С. 17–18.

**Пример 34** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: вторая картина<sup>311</sup>

Царь Морской

Ме- сяц - зо - ло - ты - е рож - ки за - ка - та - ет - ся за темные ле - са, за го - ры вы -  
со - ки - е, за до - лы - сте - пи низ - ки - е, за моря за си - ни - е да за кру - ты - е бе - ре - га.

**Пример 35** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: шестая картина<sup>312</sup>

Allegro

Гой е - си, ку - пец бо - га - тый гость! Мно - го лет ты бе - гал по морю,  
не плагил мне да - ни по - щины, ждал те - бя, Сад - ка две - над - пать лет.  
Ны - не ты сам го - ло - вой при - шел! \_\_\_\_\_

**Пример 36** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: шестая картина<sup>313</sup>

Све - тлой мысль - ю, слов - но чай - кой бе \_\_\_\_\_ лой, по над  
мо - рем си - ним он па - рит; \_\_\_\_\_ слов - но рыб - кой лег - кой  
зла - то - пе - рой, сквозь среб - рис - тую \_\_\_\_\_ волну плы - вет \_\_\_\_\_ гу - сляр.

<sup>311</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 120.<sup>312</sup> Там же. С. 295.<sup>313</sup> Там же. С. 300–301.

## Пример 37

*f*

Си - не мо - ре, вско - лых - ни - ся! — С гор, — ручь-

и, кре - кам — бе - ги - те! — Быст - ры ре - ки, раз -

ли - вай - тесь! Бу - сы ко - раб - ли то - пи - те,

пра - - вос - лав - ный люд — гу - би - те!

Пример 38 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: вторая картина<sup>314</sup>

Вода в озере колеблется. Из глубины  
поднимается Царь Морской.

*sfpp*

*cresc.*

<sup>314</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 119.

Пример 39 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: вторая картина<sup>315</sup>

По-ра вам во-му-ты глу-бо-ки-е из подне-бес-ны-их вы-сот.

Tr-be  
Tr-bni

*cresc.*

Пример 39 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»  
Морская Царевна

A A A

3 A A 3

A A

A A

3 A A 3

A A A

A - - - - A

<sup>315</sup> Там же. С. 120.

## Пример 40

Пример 41 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: дуэт из второй картины<sup>316</sup>

Larghetto

Морская Царевна

<sup>316</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 98.

**Пример 42** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: четвертая картина<sup>317</sup>:  
из озера слышится голос Морской Царевны

Сад-ко! \_\_\_\_\_ Пой - ма-ешь ры - бок зо - ло-тых, бо - гат ты бу-дешь  
и счаст-лив, объ - е - дешь си - ни - е мо-ря, у - ви - дишь даль - ни -  
е кра-я. Тво - я я бу - ду до ве-ку, тво - я! \_\_\_\_\_

**Пример 43** М. Балакирев «Песня золотой рыбки»<sup>318</sup>:

*p dolce*

Ди - тя мо - е, ос - тань - ся здесь со мной: в во -  
де при - воль - но - е жи - тье: и хо - лод, и по - кой. Я  
со - зо - ву мо - их се - стер: мы пляс - кой кру - го - вой раз -  
ве - се - лим — ту - ман - ный взор и — дух — у - ста - лый твой.

**Пример 44** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»<sup>319</sup>

Морская Царевна *allargando*

До - ле-те - ла пес-ня тво-я до глу - бо-ко-го dna Иль-мень -  
о - зе-ра. Се-стры мо-и по - за - слу-ша-ли-ся Пу-ще их всех по - за - слу-ша-лась я, по-за -  
слу - шалась, при - го - рю-ни-лась. По - лони - ли серд - це мне пес - ни чуд - ны -

<sup>317</sup> Там же. С. 189–190.

<sup>318</sup> Балакирев М.А. Песня золотой рыбки: Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1965. С. 2–3.

<sup>319</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клави́р. Указ. изд. С. 88, 103-104, 106, 112 и далее.



е - тво - и, же - лан - ный мой! — По - ло - ни - ли серд - це мне *passionato*

пес - ничуд - ны - е - тво - и На веки вечны - е сердце мое пе - сни твои по - ло - ни - ли, мой друг, — же - лан - ный мой! На веки вечны - е *poco rit.*

сердце мое — Пес - ни твои по - ло - ни - ли, мой друг! На веки вечны - е *f*

сердце мое — пес - ни твои по - ло - ни - ли, мой друг, же - лан - ный мой!

**Пример 45** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»<sup>320</sup>

Кто же ты, де - ви - ца, а и кто твои се - стры ку - па - вы - е?  
Садко

Кто ты, де - ви - ца? Кто ты, кра - са - ви - ца чуд - на - я, кто? —

Кто ты, ду - ша? — Кто ты, ца - рев - на мо - я? —

Кто, кто ты, де - ви - ца? Кто ты, кра - са - ви - ца? Кто ты, кто ты, кто ты, де - ви - ца? Кто ты, кра - са - ви - ца? Кто ты душа? Кто ты, ца - рев - на мо я? Ска - жи же мне кто ты? По и - ме - ни как звать? Коль люб я, о - стань - ся, во век ве - ко - вать. —

<sup>320</sup> Там же. С. 87 и 99, 101, 105, 106, 107 и далее.

Пример 46 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»<sup>321</sup>

Садко



Как с тобой вен-чать-ся мне? — Здесь же-нат я на зем-ле.

Пример 47 Н.А. Римский-Корсаков «Садко»<sup>322</sup>

Садко



Кину я все! Бу-ду сто - бой — век ве - ко - вать!

Пример 48<sup>323</sup>

М. Царевна



с. По - ло - ни - ли серд - це мне це - сии чуд - ны -  
 По - ло - ни - ла серд - це мне чуд - на - я кра -

50 *ten.*  
 - е тво - и, же - лан - ный мой!  
 - са тво - я, же - лан - на - я!

50 *f*

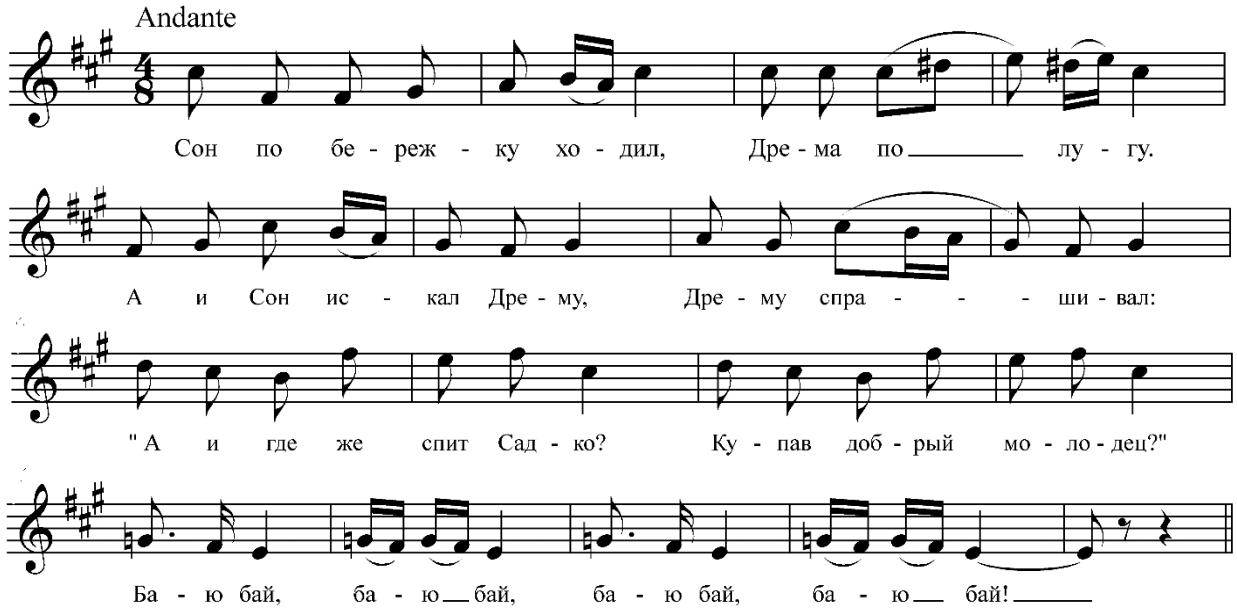
<sup>321</sup> Там же. С. 114–115.

<sup>322</sup> Там же.

<sup>323</sup> Там же. С. 360.

Пример 49<sup>324</sup>

Andante



Сон по бе - реж - ку хо - дил, Дре - ма по лу - гу.

А и Сон ис - кал Дре - му, Дре - му спра - ши - вал:

"А и где же спит Сад - ко? Ку - пав доб - рый мо - ло - дец?"

Ба - ю бай, ба - ю бай, ба - ю бай, ба - ю бай!

## Пример 50

Морская Царевна



*f* Де - ви - ца ве - ща - я, зна - ю я, ве - да - ю:

*f* *trem.* *dimin.*

не си - ню мо - рю я про - сва - та - на,

*Tr-ba con sord.* *dimin.*

324 Там же. С. 363.

Пример 51<sup>325</sup>

*L'istesso tempo* ( $\text{♩} = 66$ )

V-le *sf p*

Corni

Cor. ingl. *dolce*

Пример 52<sup>326</sup>

*Arpa*  
*mf* *Tr-bni* *dim.*

Пример 53<sup>327</sup>

Садко  
Recit. (про себя)

Дух — за - ни - ма - ет - ся!.. Ум — пом - ра - ча - ет - ся!..

*pp*

*pp*

325 Там же. С. 189.

326 Там же. С. 190.

327 Там же. С. 96.

**Пример 54**<sup>328</sup>

Садко

За-иг - рай - те, мо-и гу - сель - ки, за-иг - рай - те, стру-ны зво - нча -  
ты! Как под час - ты пе - ре - бо - ры мо - и распля - са - ли-ся ле - бе - душ - ки.

**Пример 55**<sup>329</sup>

Пляска: все царство подводное начинает пляску, все более и более оживленную.

*pp*

Русалки и чуда морские припевают. Морская Царевна сидит возле Садко. Царь с Царицею на престолах.

*sempre pp*

**Пример 56**

Allegro vivace

Днеп - ра - ца - ри - ца, пре - да - юсь мо - гу - чей —  
вла - сти я — тво - ей! При - ми — ме - ня под свой - по - кров

**Пример 57**

Любава Буслаевна

Рас-сту - пи - ся ты, мать-сы - ра зем - ля!

1300

<sup>328</sup> Там же. С. 90.

<sup>329</sup> Там же. С. 384.

Л. Бус.

Вдо - ву си - ру - ю, ты со - крой ме -  
- ня!

**Пример 58:** Н.А. Римский-Корсаков «Садко»: третья и седьмая картины<sup>330</sup>

Третья картина  
*p*

Всю ночь жда - ла е - го я понап - рас - ну... Ку - да Сад - ко де -  
вал - ся, за - про - пал? — Уж и ко - бед - ням от - зво - ни-ли.  
Да толь - ко нет Сад - ка. — Тос-ку - ет сер-дце...

Седьмая картина  
Andantino

Ох, тош - но мне, тош - не - хонь - ко, тя - же - ло — мне, тя - же - ле - хонь -  
ко! Ой, не дай ни-ко - му — ты, Гос - по - ди, жить о - бид - ной во - си -  
рот - чест - ве, что во — том ли во горь - ком вдо - ви - чест - ве

**Пример 59**<sup>331</sup>

Зычно

Ай, не в по - ру рас - пля - сал - ся, гро - зен Царь морс-кой!  
- Си - не — мо - ре вско-ле - ба - ло-ся, то - пит мно - ги бу - сы

<sup>330</sup> Там же. С. 126 и 369–370.

<sup>331</sup> Там же. С. 350.

ко - ра - бли. От - пус - кай же дочь лю - би - - му - ю  
 на по - верх зем - ли, к Нов - го - ро - ду. Быть ей реч - кой до ве - ку,  
 а и сам про - па - ди на дно: вла - сти над мо - рем ко - нец тво -  
 ей! А те - бе, гус - ля - ру, не ве - ли ка —  
 честь те - шить гус - ля - ми цар - ство под - вод - но -  
 е, по - слу - жи те - перь пес - ней Но - ву - го - ро - ду.

**Пример 60**<sup>332</sup>

Царь

В сердцах лю - дей за - ме - тил я ос - ту - ду, не ви - жу в них го -  
 ряч - нос - ти лю - бов - ной, ис - че - зло в них слу - жень - е кра - со - те  
 а ви - дят - ся сов - сем и - ны - е стра - сти...

**Пример 61**

Сне - гу - роч - ки пе - чаль - на - я кон - чи - на и страш - на - я по - ги - бель Миз - ги -  
 ря тре - во - жить нас не мо - гут. Дочь Мро - за, хо - лод - на - я Сне - гу - роч - ка, по -

<sup>332</sup> Римский-Корсаков Н.А. Снегурочка (Весенняя сказка): Опера в четырех действиях с прологом. М.: Музыка, 1974. С. 194.



гиб - ла. Пят-над-цать лет на нас серд-ди-лось Солн-це; те-перь с е-ё чу-дес-ною кон-

чи - ной вмеша - тель-тво Мо - ро - за прек-ра - ти-лось. Ве-се-лый Лёль, за-

пой Я - ри - ле пес - ню хва - леб - ную, а мы к те - бе приста - нем.



Нотные примеры к § 2.13: «Утопленница» Н. В. Лысенко:  
национальная украинская опера о русалке

Пример 1<sup>333</sup>

Andante moderato

Fl. Ob.

Cl. solo

Piano

*pp*

6

6

Cor.

*p* *spianato dolce*

Fag.

*pp*

6

rall.

3

*p* *poco cresc.*

6

3

Quart.

Andante giusto

*sf*

*p*

Fg.

C. bass

*poco rallent.*

Viol. Cello

*pp*

*espress.* *rallent.*

Пример 2<sup>334</sup>

Piano

Viol.

*pp*

Ob.

<sup>333</sup> Лысенко М. В. Утоплена. Лірико-фантастична опера на 3 дії. Клавир. Указ. изд. С. 45.

<sup>334</sup> Там же. С. 179.

Clar.

Cor.

Fag.

Cello

*pp*

Пример 3<sup>335</sup>

Andante mosso.

ПАННОЧКА (выглянувши бильшь зъ вяня)

Ду - ша больть. Ко - за-че мо-ло-дйй, за -

грай ме-ни, хочпи-сне - ю розбый мо-и стра-шен - - ни му - кы:

Clar.

Corni

Oboe

Fag.

*pp*



Пример 5<sup>337</sup>

РУСАЛКЫ.

Сопраны  
Альты

Вже місяць надъ на - мы вы -  
со - - ко и зо - ри ро - я - мы мыг - тять; ой,  
часъ намъ по - ра, яс - но - о - - ки, зи дна на проми - ня зры -  
Гу - ля - ты на сриб - но - му смі -  
ло - - ни виль - пенъ - ко безъ думъ, безъ жур - бы  
я - тьсь и плескать плескать въ до - ло - ни пидъ  
смі - и - ты - ся и плескать пидъ гиллямъ роскиш - нымъ вер -  
бы.

337 Там же. С. 186.

Нотные примеры к § 2.14: «Русалка» А. Дворжака  
в контексте оперных версий сюжета о морских девах:  
интеграция наднационального сюжета и национальных традиций

Пример 1<sup>338</sup>

a

Andante sostenuto. Ant. Dvořák.

b

Пример 2<sup>339</sup>

Пример 3<sup>340</sup>

<sup>338</sup> Dvořák Ant. Rusalka: Lyrická pohádka o 3 jednáních: Klavírní výtah se zpěvy. Praha: U mělecká Baceda, 1910. S. 3.

<sup>339</sup> Ibid. S. 4.

<sup>340</sup> Ibid. S. 4.

Пример 4<sup>341</sup>

Cor. *mp* Cor. ingl. *pp Cl.* *dim.*  
Bcl. Sm. pizz.

Пример 5<sup>342</sup>

VI. Arpa *Meno mosso.* *f* *f*  
Cl. *f* Fg. Sm. *ff*

Пример 6<sup>343</sup>

(Rusalka zvolna spouští se s vrby k hladině jezera a zahleděvši se k měsíci usedne na  
(Rusalka gleitet langsam von der Weide herab zum Wasserspiegel des Sees, starrt  
kamen na břehu.)  
in den Mond und setzt sich auf einem Stein am Ufer nieder.)

Arpa 6 *p* *cresc.* *dimin.*

<sup>341</sup> Ibid. S. 5.

<sup>342</sup> Ibid. S. 25–26. Подобная же приведенной арфово-духовая «виньетка» будет обрамлять выходы Русалки во многих фрагментах оперы – к примеру, красочные арфовые преамбулы предваряют ее появления в третьем акте. Ibid. S. 179, 202–203, 249–250 и т.д.

<sup>343</sup> Ibid. S. 37–38.



Larghetto  $\text{♩} = (\text{♩})$

acceler. dim p pp rit. Sm. c. sord.

Пример 7<sup>344</sup>

R. *pp*

po - moz mi, steh' mir bei, po-moz, hilf mir,

vi. *pp* Dr. *mf* *p* *pp*

Пример 8<sup>345</sup>

vi. *sp* *sp* *f*

Пример 9<sup>346</sup>

Princ. Andante con moto

Prinz. Vi-di - no divná přesladká, Hol-de Er-schei - nung du, süß und mild,

Cor. ingl. Cl. Bel. Fg. Arpa *ppp*

344 Ibid. S. 54.

345 Ibid. S. 76–77.

346 Ibid. S. 80

Пример 10<sup>347</sup>

(Scena chvili prázdna.)  
(Die Scene bleibt eine Zeitlang leer.)  
Andante maestoso.

Dr. 8  
Arpa  
Ob.  
mp  
Cl.  
mf  
Cor. ingl.  
dim.  
ob.vi.  
Un poco più tranquillo.  
pp  
Fr. Sm.  
pp

Пример 11<sup>348</sup>

K.  
F.  
s vá mi pou-ze o-či-ma?  
mit euch, nur durch Bli-cke spricht?  
Ob. Cl.  
ff  
Fg. Cor.  
fp  
Fg.

Пример 12<sup>349</sup>

f  
f  
ff

<sup>347</sup> Ibid. S. 108.

<sup>348</sup> Ibid. S. 119–120.

<sup>349</sup> Ibid. S. 121.



Пример 13<sup>350</sup>

Cor. Pos. *ff* *dim.*

Cor. ingl. *mp* *p* *pp* *ppp* *rit.*

Bel. *mp*

Trp. *fp*

Пример 14<sup>351</sup>

**Andante.**  
Fl. Ob. Cl.

(Russalka volným krokem odchází. Zatím se stále ščí, večer hasne, a  
(*Russalka geht langsam ab. Indessen wird es immer dunkler und*

*p* 8

Vla.  
Vol. Ba.

později zasvitne měsíc. Russalka ještě se ohlédne na místo, kde prve stála, a pak zvolna zajde.)  
*Dämmerung bricht herein. Dann geht der Mond auf. Russalka blickt noch einmal nach der Stelle zurück, wo sie gestanden und verschwindet dann.*

Пример 15<sup>352</sup>

**Moderato maestoso.**

(Zaplanou světla. Slavnostní hudba. Vyjdou trubači, stanou před zámkem. Ze zámku vychází skvělá družina  
(*Lichter flammen auf. Festmusik. Die Trompeter stellen sich vor dem Schlosse auf. Die Gäste promenieren u.*

3 Tromb. *f*

350 Ibid. S. 123.

351 Ibid. S. 123.

352 Ibid. S. 125–126.



Пример 18<sup>355</sup>

(Rusalka vidouc, ze princ objímá kněžnu, náhle se vyrve voanikovi, zoufale vyběhne a vrhne se v náručí princovu.)  
 (Da Rusalka sieht, wie der Prinz die Fürstin unarmt, reißt sie sich plötzlich vom Wassermann los und stürzt verzweifelt dem Prinzen in die Arme.)

do své náruči.)  
 denschaftlich.)

Пример 19<sup>356</sup>

Princ Prinz **Meno mosso.**  
 (poděšen),  
 (entsetzt).

Mra-zí mne  
 To - deskalt

Pos. **ff** **f** **p** Cor. ingl. Bel. Fg. **dimin**

Vel. Bs. Tr. **ff**

ritard. **Tempo I.** (odstrěi rusalku.)  
 (stößt sie von sich)

P. tvo - je ra - me - na, bi - lá ty krá - so stu - de - ná!  
 wehls von dir mich an, rühr mich, du eis - ges Bild nicht an!

Ob. VI. Sm. **p**

355 Ibid. S. 171.

356 Ibid. S. 171.

Пример 20<sup>357</sup>

(Rusalka líbá a líbá prince.)  
(Rusalka küsst den Prinzen wieder und wieder.)

Пример 20<sup>358</sup>

(Rusalka líbá a líbá prince.)  
(Rusalka küsst den Prinzen wieder und wieder.)

Пример 21<sup>359</sup>

Moderato.

Princ. Prinz.

Ta-dy to by-lo! Mluvte, němé lesy! Vi-di-no slad-ká,  
Hier war ich glücklich! fort nun mei-ne Ruh! MeinsüßesWahnbild,

mi-len-ko má, kde jsi? kdejsi?  
sprich, xo bist du? Ach wo? Ach wo?

357 Ibid. S. 259.

358 Ibid. S. 259.

359 Ibid. S. 249.



Пример 22<sup>360</sup>

Princ. (volá úpěnlivě)  
Prinz. (ruft flehend.)

Bi - lá mo - je la - ni! (Potáci se po jevišti, tékají kolkolem pohledem.) Bi - lá mo - je la - ni!  
Oh, mein weisses Re - he! (Wankt auf der Scene umher scheu um sich blickend, Du mein wei - sses Re - he!

Пример 23<sup>361</sup>

Princ. (omdlévaje v její náruči a klesaje na zemi)  
Prinz. (in ihrem Arm in Ohnmacht fallend stürzt zusammen)

Lí - bej mne, lí - bej, mír mi pře - j, lí - bej mě, lí - bej,  
Deine Um - armung won - niglich til - get mei - ne

(stále hlasem slabším) (mit immer schwächerer Stimme) (jakoby už jen mluvil) (fast sprechend)

mir mi pře - j! Po - lib - ky tvo - je hřích můj po - svě - tí,  
Sün - den! Deine Um - armung ach, so wonniglich,

polib - ky tvoje hřích můj posvě - tí.  
sie til - get al - le mei - ne Sün - den.

ritard. in tempo

Пример 24<sup>362</sup>

Bě - da! Ce - lý svět ne - dá ti, ne - dá  
We - he! Hast du dir als Theil er - ko - ren

Moderato. (s výrazem smutku.) (Chvillemi lze)  
sotto voce (mit traurigem Gefühl.) (Zeitweilig)

pp cl. p Fg. Tr. pp

<sup>360</sup> Ibid. S. 244. Текст следующий: «Белая моя лань!»

<sup>361</sup> Ibid. S. 260. Текст следующий: «О, поцелуй меня еще, о, поцелуй меня еще. О, миг блаженный... Самый дорогой – твой поцелуй наваял мне покой. Я умираю... Я счастлив, я люблю тобой!.. (Умирает)».

<sup>362</sup> Ibid. S. 131.

zřítí v síních jednotlivé hosty, ani se procházejí a zase zajdou.)  
*sieht man in den Gemächern einzelne Gäste kommen und wieder abgehen.)*

V. rit.  
 W. vo-dní čím ří - še roz - kvé - tá! ———  
*nimmer wird dir Lust, nim - mer Lust und Scherz! ———*

Vl. con sord.

Пример 25<sup>363</sup>

Vodník.  
 Wassermann.

V. Kdo že ji odnes? Ko-ho že zra-di-la?  
 W. Was muss ich hören? Wentrog sie, Bu-be, sag!

V. Pro-kle - té plé - - - mě, jež vás sem  
 W. Ver-damnt seid Al - - - le, e - - - lendeš

V. po - sí - - lá, tvo - ro - vé bíd - - - ní,  
 W. Menschenpack! Lü - - gen-ge-zücht ihr,

V. tvo - ro - vé bíd - ni, on sám \_\_\_\_\_ on  
 W. Lü - gen - ge - zücht ihr, er selbst, \_\_\_\_\_ er

Recit e molto ritard. in tempo

V. sám ji zra-dil, u - vrh ji v pro - kle - ti!  
 W. selbst ver - rieth sie! Seid al - le nun verdamnt!

<sup>363</sup> Ibid. S. 222–223. Текст следующий: «Ты что болтаешь? Кто ею сгублен был? Тебя послали людские выродки – проклятье всем им, проклятье всем им! Он сам, он сам виновен, он погубил ея!».

Пример 26<sup>364</sup>

Vodník (příšerným hlasem)  
Wassermann (mit schauerlicher Stimme)



Pomstím se, pom - stím, pom - stím se, pom - stím kam  
Ha Ra - che, Ra - che! Ich schwör' euch Ra - che, so

V. W. řiš má do - sa - há!  
weit mein Arm nur reicht!

Пример 27<sup>365</sup>

Andante.  
Vodník. Wassermann.



Hlu - bo - ko, na dně sté - ná se - stra - mi  
Un - glück - lich, tief am Grun - de, ver - stos - sen aus

za - vr - že - ná u - bo - há ru sal - ka  
Schwe - stern - run - de wei - nen mein Lieb - stes ich

ble - dá. Bě - da, ó bě - da, ó bě - da  
se - he. We - he, ach, we he, ach we - he!

Пример 28<sup>366</sup>

a



Fl. I. II. *fp* *f* *ff*

b



Fl. I. II. *a2* *sempre più dim.* *pp*

Ob. I. II. *a2* *sempre più dim.* *pp legato*

<sup>364</sup> Ibid. S. 225. Текст следующий: «Я отомщу вам! Я отомщу вам! Страшна моя рука! (Погружается в озеро)».

<sup>365</sup> Ibid. S. 241–242. Текст следующий: В глубинах темных, одна, милых сестер лишена, горестно русалка стонет. Жалко ее, ох, как жалко! (Погружается в озеро. Месяц прячется за облако).

<sup>366</sup> Dvořák Ant. Vodník. Symponická báseň podle baladě Karla Jaromira Erbena, op. 107: Partitura. – Praha: Statni Nakladatelství Krásné Literatury, hudby a umeni, 1958. S. 12.

Пример 29<sup>367</sup>

Vle. *fp* *fp cresc.* *fp*  
 Vlc. *fp* *fp cresc.* *fp*  
 Cb. *cresc.*

Пример 30<sup>368</sup>

Cor. Pos. *ppp*  
 Cello *pp* Fig.  
 Tp. Bs. *p* *dim.* *pp* *ppp*

<sup>367</sup> Ibid. S. 15.

<sup>368</sup> Ibid.



Нотные примеры к § 2.15: Архетипический образ морской деви  
в творчестве Юлии Вейсберг: неоконченная опера «Русалочка»

Пример 1 Хор русалок из первого действия<sup>369</sup>

The musical score is presented in two systems. The first system includes Soprano and Alto vocal staves and a Piano accompaniment. The second system includes Soprano (S) and Alto (A) vocal staves and a Piano accompaniment (Pno.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The lyrics are in Russian: 'Солн-це к нам в глу-би - ну дост-ру-и-лось до дна.'

<sup>369</sup> ОР РНБ Фонд 639 Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 171. Русалочка: опера в 3-х действиях, 5 картинах, ор. 18. Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг. [Д. 1] (Действие первое) Хор русалок («Солнце, милое солнце!»; *Allegretto grazioso*; 6/8; A-dur). Клавир [1921–1925 гг.]. 2 лл. С. 1.

**Пример 2** Хор русалок из первого действия <sup>370</sup>

Soprano  
Солн - це! Ми - ло-е, даль-не-е солн - - - це! —

Alto  
Солн - це! Ми - ло-е, даль-не-е солн - - - це! —

Piano  
*f* *cresc.*

**Пример 3** Хор русалок из первого действия (средний раздел) <sup>371</sup>

Soprano  
Раз - сы - па - ют - ся по мо-рю ро - зы за

Alto  
Раз - сы - па - ют - ся по мо - рю

Piano

<sup>370</sup> Там же. С. 1.

<sup>371</sup> Там же. С. 2.

ри О - пус - ка - - - ет - ся

ро - зы за - ри

S

A

Pno.

к нам зо - ло - че - - - - на - я ни ть

О - пус - ка - ет - ся к нам зо - ло -

S

A

Pno.

зо - ло - че - - на - я нить...

че - на - я нить. зо - ло - че - - на - я нить

S

A

Pno.

Лю - бо вольным ру-сал - - - - - кам,

Лю - бо воль - ным ру - сал-кам

Pno. *f* *tr* *8va*

**Пример 4** Хор русалок из первого действия. Кода<sup>372</sup>

Soprano *f* *p*

А - а - а - - - - - а - - - а - а

Alto *f* *p*

Piano *f* *8va*

<sup>372</sup> Там же. С. 4.

S  
a - a a - - - a

A

Pno. *p* *pp*

**Пример 5** Канцонетта Принца <sup>373</sup>

Moderato

Voice

Ах, за - чем сме - ня - ет но - чи ос - ле - пи - тель-ный рас-свет?

День - мне ра - дос - сти не про - чит, Ах, со мно - ю ми - лой нет!

*piu mosso*

В ку - бок с пе - нис - тым ви - ном тай-ны - е ро - ня - ю слё - - - зы!

Темпо I

Лишь то-му ду - шис - ты ро - зы, кто вды-ха - ет их — дво - ём.

<sup>373</sup> ОР РНБ. Фонд 639. Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 174: Русалочка: опера в 3-х действиях, 5 картинах, ор. 18. Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг. Действие не указано. Канцонетта [принца] («Ах, зачем сменяет ночи»; Moderato; 4/4; g-moll). Для голоса с малым оркестром. Партитура. [1921–1925 гг.]. Пагинация 1–9. Отметим, что рукописные копии канцонетты также содержатся в РГАЛИ (ф. 653 оп. 1 ед. хр. 342). Далее нотные примеры будут приводиться по рукописям из ОР РНБ.

Пример 6 Хор девушек из второго действия <sup>374</sup>

Soprano

Ро - зы а - лы - е рас - сте - лем По спа - да - ю - щим сту - пе - ням

Alto

Ро - зы а - лы - е рас - сте - лем По спа - да - ю - щим сту - пе - ням

S

Бе - ло - мор - мор<sup>3</sup> - ны - е ар - ки о - бовь - ём гир - лян - дой яр - кой!

A

Бе - ло - мор - мор - ны - е ар - ки — о - бо - вьём гир - лян - дой яр - кой!

S

Ни - ког - да так пы - шен не был Наш — бла - го - у - хан - ный сад! —

A

Ни - ког - да — так пы - шен не был Наш бла - го - у - хан - ный сад! —

S

Ра - ду - ги спус - ти - лись с не - ба И над сво - да - ми ви - сят! —

A

Ра - ду - ги спус - ти - лись с не - ба И над сво - да - ми ви - сят! —

<sup>374</sup> ОР РНБ. Фонд 639 Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 172. Русалочка: опера в 3-х действиях, 5 картинах, ор. 18. Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг [Д. II] (Действие второе) Хор девушек («Розы алые расстелим»; *Grazioso, scherzando*;  $\frac{3}{4}$ ; G-dur). Текст С. Я. Парнок. Клавир. [1921–1925 гг.] Пагинация 1–5, 4 лл. С. 1–3.

Текст второго куплета следующий:

Вы, цветы,  
резвитесь с нами,  
Разлетайтесь мотыльками,  
Пышных красок переливом  
Разыграйтесь над заливом!

Там живет в стране далекой  
Дева – краше в мире нет!  
Ей, невесте темноокой  
Вы несите наш привет!  
Ей, невесте темноокой  
Вы несите наш привет!

Пример 7 Танец Русалочки. Начало <sup>375</sup>

Piano

*p leggiero*

*cresc.*

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3

3

3

3

Пример 8<sup>376</sup>

Piano

*mp espress.*

6

5

6

5

<sup>375</sup> ОР РНБ. Фонд 639 Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 173. Русалочка: опера в 3-х действиях, 5 картинах, ор. 18. Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг. [Д. II] (Действие второе). Танец русалочки (Allegretto capriccioso; 12/16). Клавир. [1920-е гг.]. Пагинация 1–8. 4 лл. С. 1.

<sup>376</sup> ОР РНБ. Фонд 639 Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 173: Там же. С. 1.

*Пример 9. Танец Русалочки. Средний раздел*<sup>377</sup>

Piano

<sup>377</sup> Там же. С. 4.



**Пример 10.** Матросская пляска. Начальный раздел. Партия скрипок <sup>378</sup>  
*Con moto giocoso*

The image shows the beginning of the Violin I and Violin II parts for 'Matroskaya Plyaska'. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Violin I' and 'Violin II', and the second system is labeled 'Vln. I' and 'Vln. II'. Both systems start with a treble clef, a key signature of one flat (F major/D minor), and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic 'f'. The Violin I parts feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the Violin II parts provide a rhythmic accompaniment with similar eighth-note patterns. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

**Пример 11.** Матросская пляска. Соло гобоя <sup>379</sup>

The image shows the Oboe solo part for 'Matroskaya Plyaska'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Oboe' and starts with a treble clef, a key signature of two sharps (D major/B minor), and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic 'f'. The solo features a melodic line with eighth-note patterns, slurs, and accents. The subsequent three staves continue the melodic line with various articulation marks and dynamics, including accents and slurs. The notation is detailed, showing note heads, stems, and various musical symbols.

<sup>378</sup> ОР РНБ. Фонд 639 Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л. Оп. 1, ед. хранения № 175: Русалочка: опера в 3-х действиях, 5 картинах, ор. 18. Либретто по сказке Х. Андерсена С. Я. Парнок и Ю. Л. Вейсберг. Действие не указано. Пляска матросов. (Con moto, giocoso; 4/4; F-dur). Для большого оркестра. Партитура. 1934 г. 19 лл. С. 1–5.

<sup>379</sup> Там же. С. 5–9.

**Приложение к § 2.17 и § 3.1: Литературные приношения Лорелее:  
тексты стихотворений и оперные либретто**

**Йозеф фон Эйхендорф. «Разговор в лесу» (1812)**

**Перевод с немецкого М. Павловой.**

Ползет туман. Ночь холодна,  
Что едешь ты в лесу одна?  
Голубка, придержи коня,  
Возьми в попутчики меня!  
«Мужская хитрость велика,  
От горя на душе тоска.  
Блуждает рог лесной, звеня...  
Беги! Ты не узнал меня».

Прекрасны женщина и конь,  
Как строен стан... в глазах огонь...  
Великий Боже, силы дай!...  
Так ты же ведьма Лореляй!  
«Да, путник, на скале крутой  
Над Рейном тихий замок мой.  
Ползет туман. Рога трубят.  
И нет тебе пути назад».

**Баллада Отто Гейнриха фон Лебена «Скала Лурлей» (1821).**

**Перевод Л. Гинзбурга.**

Краса ее заманит  
Тебя в пучину вод,  
Взгляд сладко одурманит,  
Напев с ума сведет.

От песен и от взгляда  
Спешу уплыть скорей,  
Спасти от водопада  
Златых ее кудрей.

**Генрих Гейне «Лорелея» (1824).**

**Перевод А. Блока (1909).**

Не знаю, что значит такое,  
Что скорбью я смущен;  
Давно не дает покою  
Мне сказка старых времен.

Золотым убирает гребнем,  
И песню поет она:  
В ее чудесном пеньи  
Тревога затаена.

Прохладой сумерки веют,  
И Рейна тих простор;  
В вечерних лучах алеют  
Вершины дальних гор.

Пловца на лодочке малой  
Дикой тоской полонит;  
Забывая подводные скалы,  
Он только наверх глядит.

Над страшной высотой  
Девушка дивной красоты  
Одеждой горит золотою,  
Играет златом косы.

Пловец и лодочка, знаю,  
Погибнут среди зыбей;  
И всякий так погибает  
От песен Лорелей.

**Г. Аполлинер «Лорелея» (вошло составной частью в сборник «Алкоголи», 1913).**

**Перевод Г. Русакова.**

Мужчины, не снеся любовного искуса,  
Ломились в Бухарах к одной колдунье русой  
Епископ приказал призвать ее на суд  
Взглянул и все простил бесовке за красу.

Трем рыцарям дает епископ приказанье  
Доставить в монастырь заблудшее созданье.  
- Прощайся с миром, Лор! Твой взгляд безу-  
мен, Лор!

- О, Лорелея! Глаз бесценные каменья!  
Кто обучил тебя искусству обольщенья?

Отныне твой удел – монашеский убор.

Они пустились в путь, несчастную жалея

- Мне жить не вмоготу, беду сулит мой взгляд  
Кто глянет на меня – судьбе не будет рад.  
В моих глазах огонь, а вовсе не камня  
В костер меня! Лишь он развеет наважденье!  
- О, Лорелея! Жжет меня твой взгляд-пожар!  
Я не судья тебе и сам во власти чар.

- Да оградит вас Бог! Моя погибель близко.  
Молитесь за меня Заступнице, епископ!  
Мой милый далеко, его со мною нет  
Уж лучше помереть, постыл мне белый свет.

От горя извелась, с тоскою нету сладу.  
Как гляну на себя – так любой смерти рада.  
А сердце все болит с тех пор как он ушел.  
Ох, сердце все болит, весь мир уныл и гол.

#### **Эрих Кестнер. На Лорелее вверх ногами.**

Приводится по: <https://www.stihi.ru/2016/12/01/868>

*На Лорелее вверх ногами*

(основано на реальных событиях)

*Перевод Елены Харьес.*

Скала и фея. Имя – Лорелея.  
Недалеко от Бингена, на Рейне.  
Где шкиперы, свернув в восторге шеи,  
Покорно шли ко дну. Воспел их Гейне.

Все изменилось: шкиперы, корветы...  
Благоустроен Рейн и, по старинке,  
Никто уже не гибнет, если где-то  
Вдруг причесаться вздумалось блондинке.

Но, несмотря на это, происходят  
Истории, которые порою  
В мир сказок о героях нас уводят,  
Влача героев новых за собою.

Недавно на скале, красив и ловок,  
Встал на руки гимнаст, и над рекою  
Раздался тихий вскрик людей из лодок,  
Когда на высоте, вниз головою

#### **Александр Гранов. Лорелея. Приводится по: <https://www.stihi.ru/2013/06/05/3040>**

Лорелей, Лорелея, Лета...  
Не в России утес, на Рейне,

И рыцарям в слезах взмолилась Лорелея:  
- Мне б только на утес подняться над рекой,  
Мне замку моему хотя б махнуть рукой!

Мне только бы в реке прощально отразиться,  
А там – и в монастырь к старухам да вдовицам.

Ей ветер кудри рвет и тучи мимо мчат,  
- Скорей спускайся вниз! - три рыцаря кричат.

- Ах, там вдали челнок по Рейну проплывает!  
В нем суженый сидит: увидел, призывает!  
На сердце так легко и милый все зовет,  
И в тот же миг она шагнула в темень вод.

Плененная собой, скользнувшей под утесом,  
Шагнула к сини глаз и золотистым косам.

Стоял он, как на брусках, на обрыве.  
Прогнувшись, улыбался своевольно.  
Неважно, был ли смысл в его порыве,  
Он был героем, этого довольно.

В лучах заката солнце стыло в Рейне.  
Туман тоски вдруг взгляд его овеял.  
Подумал он о Лорелее Гейне  
И рухнул вниз, сломав, конечно, шею.

Он умер как герой. Горька утрата.  
Благословлен он Рейна берегами.  
А смерть – не слишком дорогая плата  
За миг на Лорелее, вверх ногами!

P.S. Подумал я и пару слов добавил:  
Его семья... (не упрекайте их!)  
Жену с ребенком тот гимнаст оставил...  
Но край героями сказаний славен.  
Не важен там оставшийся в живых.

Погруженный в тревогу песни,  
Полоненный дикой тоскою,

Что волнует в Лоре поэтов?  
Чем она зацепила Гейне?

Леонора, Лаура, Лора,  
Кто ты? Нимфа? Сирена? Демон?  
Катит Рейн свои воды в море  
Мимо в выси сидящей девы.

Первым вспомнил о ней Brentano,  
Оживил все и слил воедино,  
В память всем подуетесным драмам  
Дали именно это имя.

Звали девушку эту Лора.  
А «in Lei» – на горе, лишь значит,  
Что сирены приносят горе,  
Утонувший уже не плачет...

В ожиданьи признанья – лести,  
Ею будет он упокоен.

Разойдутся круги неспешно,  
Все поглотит реки пучина...  
Сказки той орфейная внешность,  
Лишь сомнений нам даст морщины.

Мандельштам Лорелею вспомнит,  
С ней Высоцкий судьбу торопит,  
Видно нету дороги кроме,  
Лореально – смертельной топи...  
06.2010.

### Фрагменты либретто (по Э. Гейбелю) неоконченной оперы «Лорелея» Ф. Мендельсона

Ленора (Лорелея), дочь хозяина маленького трактира на Рейне, после долгого и одинокого блуждания в лесу встречается охотника Отто. Они неистово влюбляются: он пфальцграф, но скрывает свое звание и статус. Поскольку он обручен с Принцессой Бертой, его старый и верный слуга, обнаруживая его секретную привязанность настоятельно умоляет его бросить, покинуть Ленору. Пфальцграф Отто обещает сделать так и попрощаться с Ленорой на закате. Однако его решимость совершенно тает перед ее любовью, он даже забывает о том, что должен встретиться с обручившейся с ним невестой Бертой на закате дня до тех пор, пока Леонора невольно не напоминает ему об этом, обращая его внимание на послышавшийся звук вечернего колокола. Он уходит, не найдя в себе мужества сказать, что навсегда. Пока она грустно смотрит ему вслед, вновь раздастся звук колокола и отдаленный женский хор поет «Ave Maria». Ленора слушает набожно, внимательно, затем подпевает сама, пока хор, теряясь растворяется вдалеке.

В дальнейшем события первого акта в либретто Э. Гейбеля разворачиваются следующим образом. В день свадьбы местные виноделы выбирают Ленору в качестве фрейлины-посланницы на свадьбе именитого пфальцграфа Отто и графини Берты. Ленора должна приветствовать молодых от имени всех жителей. Когда Ленора видит Отто в качестве жениха, она лишается чувств. Не оправившись от потрясения, Ленора в отчаянии ищет убежища на берегу Рейна, где в ночи молит духов воды о помощи. При условии, что она теперь будет называться Невестой Отца Рейна, духи воды даруют Леноре такую красоту, которая теперь будет сводить с ума и пленять всех мужчин и, таким образом, сможет отомстить за неверность Отто. Ленора соглашается на эти условия.

**Приводится по:** *Mendelssohn-Bartholdy F. Loreley: an unfinished opera / The English version by W. Bartholomew. – London: Novello and Company, Limited [Перевод наш. – Н. В.]*

**Либретто (второй акт) оперы в трех актах «Лурлайн» [Лорелея] Уильяма Винсента Уоллеса на либретто Эдварда Фитцбола**

Во втором акте либретто Гейбеля следующие события: Прошло два месяца с того дня, как Отто и Берта сыграли свадьбу, а Ленора просила помощи у духов Рейна. Брак Отто и Берты не принес им обоим счастья. Все мужчины, особенно Отто, были околдованы чаровской красотой Леноры после того, как она вернулась с Рейна. Отто более не верят ни жена, ни его придворные. Ленора уходит в монастырь; там она, однако, поглощена мыслями о том, что должна вернуться к своему отцу. Ленора узнает о смерти охваченной горем Берты, а Отто понимает, что Берта умерла лишь тогда, когда похоронная процессия проходит мимо. Отто находит Ленору и умоляет ее о прощении; их спор заставляет Ленору бежать к Рейну, преследуемую Отто. После того, как она отказывается следовать за ним, он отчаивается, находя свой конец в водах Рейна. Мечь свершилась – духи воды требуют, чтобы Ленора сдержала свое обещание и стала невестой Рейна. Ленора становится Лорелеей. Это делает ее частью подводного царства, откуда она уже никогда не сможет вернуться в мир смертных людей.

**Либретто оперы «Лорелея» (1890) Альфредо Каталани на либретто Анджело Дзанардини (в сотрудничестве с другими авторами).**

*Первое действие.* У герцога Вальтера есть невеста Анна фон Реберг, племянница богатого маркграфа Рудольфа. Однако герцог Вальтер встречает на берегу Рейна девушку-сироту Лорелею, в которую влюбляется и объясняется в своем чувстве. Друг Вальтера Герман, кому Вальтер поведал о своих свиданиях, советует ему забыть о своем мимолетном чувстве и продолжать готовиться к свадьбе. Тем не менее Герман, сам тайно влюбленный в Анну, возмущен таким отношением Вальтера к своей невесте и решает уговорить Альбериха – властелина Рейна – отомстить за ее честь. Лорелея, узнав об обмане Вальтера, в отчаянии бросается в воды Рейна и превращается в чаровскую красавицу-соблазнительницу. *Второе действие.* Герман раскрывает Анне секрет Вальтера, однако та не желает его выслушать. Однако по дороге в церковь в день свадьбы молодые видят Лорелею, которая так околдовывает Вальтера, что он, забыв о невесте, бросается к ней. Лорелее удается выскользнуть из объятий Вальтера и исчезнуть в водах Рейна. Вскоре она появляется на скале. При виде ее потрясенная всем происходящим Анна теряет рассудок и умирает. *Третье действие.* Вальтера проклинают за его вероломство и даже не позволяют проститься с Анной на похоронах. Вальтер отправляется на берег Рейна, чтобы вымолить прощения у Лорелеи. Красавица уже близка к тому, чтобы простить своего вероломного возлюбленного, однако духи вод напоминают ей о ее клятве верности властелину Рейна. Согласно этой клятве, Лорелея должна вернуться на свою скалу и продолжать петь свои соблазнительные песни, от которых гибнут моряки.

Нотные примеры к § 3.1: Образ Лорелеи в поэтической и вокальной культуре западноевропейского романтизма

Пример 1<sup>380</sup>

*Ziemlich rasch.* *mf*

Es ist schon

spät, es ist schon kalt, was reißt du ein - sam durch den

Wald? Der Wald ist lang, du bist al - lein. du schö - ne Braut, ich führ' dich

heim! *p* Gross ist der Män - ner Trug - und List, vor

Schmerz mein Herz ge - bro - chen ist, wohl irrt das Wald - horn

<sup>380</sup> Schuman R. Liederkreis. Zwölf Gesänge for voice and piano by J. von Eichendorff. Op.39. – Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, kein Jahr. S. 5–6.

her und hin, o flieh, o flieh, du weisst nicht, wer ich bin.

Пример 2<sup>381</sup>

*Zart, leicht.*

*p* Es flü - stern und rauschen die Wo - gen wohl ü - ber ihr stil - les Haus. Es ruft eine Stimme: „Ge - den - ke mein! Bei stil - ler Nacht im Voll - mondschein, ge - den - ke mein!“ Und flü - sternd zie - hen die Wo - gen wohl ü - ber ihr stil - les Haus. „Ge - den - ke mein! ge -

*ritard.*

*ritard.*

*ritard.*

*ritard.* *a tempo*

*p*

*pp*



*ritard.*

den - ke mein! ge - den - ke mein!

*ritard.*

Пример 3<sup>382</sup>

*sotto voce*

Си - дит в лучах за - ка - та там  
Die schön - ste Jungfrau sit - zet dort

де - ва, кра - ше грёз, в на - ря - де о - на бо - га - том и  
o - ben wunder - bar, ihr gold - nes Geschmeide blit - zet, sie

*pp*

*poco rall.* *a tempo* *sempre dolce*

че - шет ку - дри кос; их че - шет жемчуж - ным  
kämmt ihr gold - nes Haar; sie kämmt es mit gold - nem

*sempre dolciss.*



гре - бнем и песнь поёт о - на, та пе - сня полна вол.  
 Кам - те und singt ein Lied da - bei, das hat ei - ne him der.

\*)cresc. molto string.  
 - шеб - ных, мо - гу - чих чар пол -  
 - sa - те, ge - wall' - ge Me - lo

- на.  
 - dei.

Пример 4<sup>383</sup>

Allegro agitato molto

A  
 Den

383 Там же.

вло\_де ры. Оак не.счастнЫй; та пе.оня е.го то.  
 Schif-fer im klei nen Schif-fe er-greift.es mit wil-dem

MIT; не ви.дя ска.лы о.пас.ной, с тос.  
 Weh; er schaut nicht die Fel-sen-rif-fe, er

ко ю всё вверх, всё вверх он гля.  
 schaut nur hin.auf, hin-auf in die

*cresc.*

дит. Я зна.ю, как  
 Höhl' Ich glau-be, die

толь - ко стем - не - ет, по - гиб нет  
*Wei - len ver - schlin - gen am En de*

\*) string.  
 лод Schif ка fer сплов - цом;  
 und Kahn;

*cresc.*

Пример 5<sup>384</sup>

Schnell

Ich weiß nicht, was soll es be - deu - - ten, daß  
 ich so trau - rig bin;

*p*

*p*

6

ein

*ped.*

9

Mär - chen aus al - ten Zei - ten, das kommt mir nicht aus dem

*ped.*

12

Sinn. Die Luft ist kühl — und es dun - kelt, und

*p*

15

ru - - hig fließt der Rhein; der Gip - fel des Ber - ges

*p*

18

fun - - - kelt im A - - - bend-son - nen - schein.

**Пример 6<sup>385</sup>**

4

Die schön - ste Jung - frau sit - zet dort

o - ben wun - der - - bar, ihr gold' - nes Ge - schmei - de

blit - - - zet, sie kämmt ihr gold' - nes Haar. Sie

33

kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da -

36

bei;

bei;

*sf*

*Ped.*

Нотные примеры к § 3.2: «Мирные» образы нимфы, nereиды и наяды  
в русской поэзии и русском романсе

Пример 1<sup>386</sup>

Голос. Не скоро, безмятежно. *sempre p*

Tranquillo. Есть грот на -

Ф-пиано.

я да там в пол-днев-ны-е ча-сы

Пример 2<sup>387</sup>

Canto. (Tenore.) Andante. м.м. ♩ = 72-80.

Piano. *p*

<sup>386</sup> Мясковский Н. Я. Наяда // Мясковский Н. Я. Размышления. Семь стихотворения Е. Баратынского. Для голоса с фортепиано. Соч. 1. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1926. С. 18–20.

<sup>387</sup> Глазунов А. К. Нереида («Среди зеленых волн...»). Лейпциг: М. П. Беляев, 1898.

Сре - ди зе - ле - ныхъ

волнѣ, лоб - за - ю - щихъ Тав - ри - - - ду На

Пример 3<sup>388</sup>

Andante  $\text{♩} = 66$  dolce

Я зна - ю, от - че -

pp m.d. sempre legato

- го у э - тихъ бе - ре - гов

<sup>388</sup> Римский-Корсаков Н. А. Нимфа // Римский-Корсаков Н. А. Два романса на стихи Майкова. Для сопрано с фортепиано. Соч. 56. Лейпциг: М. П. Беляев, 1899. С. 1–10.



Нотные примеры к § 3.3: Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности

Пример 1<sup>389</sup>

Брось - ся к нам в вол - ны, и бу - дем кру - жить - ся и - ли кра -  
 си - вой ве - се - ло - ю рыб - кой Слад - ко зад - рем - лем под  
 сень - ю стру - и - стой, Див - ны - е гре - зы у - зна - - - ем!

Пример 2<sup>390</sup>

Сопрано соло

брось - ся к нам в вол - ны, и бу - дем кру - жить - - - ся  
 арфа  
 Хо - чешь, кра - си - вой, ве - се - ло - ю рыб - - - кой

<sup>389</sup> Римский-Корсаков Н.А. Свитезянка: Романс. Указ. изд. С. 71, 76–77.

<sup>390</sup> Римский-Корсаков Н. А. Свитезянка: Кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра. // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: в 50 т. М.-Л.: Музгиз, 1946–1970. Т. 24. М., 1966. С. 51–52 и 55–56.

## Пример 3

Сопрано

Хо - чешь, кра -

Тенор

Кто ты, \_\_\_\_\_ кра - са, — что \_\_\_\_\_ в кру - гах

си - вой, ве - се - ло - ю рыб - - - кой

при - хот - ли - вых мчишь - ся, во-ды не - ка - са - ясь,

це - лый день бу - дешь в струй - ках плес - кать - ся,

То за - и - гра - ешь в вол - нах го - вор - ли - вых,

це - лый день бу - дешь в струй - ках плес - кать - ся?

жем - чу - гом, жем - чу - гом брызг о - сы - па - ясь?

Пример 4<sup>391</sup>

Морская Царевна

*f*

По - ло - ни - ли се - рдце мне пес - ни чу - дны -

Садко *f*

По - ло - ни - ла сер - дце мне чу - дна - я \_\_\_\_\_ кра -

<sup>391</sup> Римский-Корсаков Н. А. Садко: Клавир. Указ. изд. 1962. С. 360.

е тво - и, же - лан - - - ный мой!  
са - тво - я, же - лан - - - на - я!

Пример 5<sup>392</sup>

Про - е - дет ли чел - нок, — пло - вец об-во-ро - жен-ный,  
е - е - зас - лу - шав-шись, *poco più f* пе-рес-та-ет грес - ти, — за - молкнет ли о - на, — но  
*poco cresc. ed espressivo*  
дол - го на пу - ти — е - му все чу - дят-ся на - пе - вы над во - до-ю

Пример 6<sup>393</sup>

флейта  
сопрано  
арфа

Ты поней сох - - - нешь, а ей, пе - ре - метной,

<sup>392</sup> Римский-Корсаков Н. А. Нимфа: Романс для сопрано // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: в 50 т. М.;Л.: Музгиз, 1946–1970. Т. 45. М., 1946. С. 472–473.

<sup>393</sup> Там же. С. 49–52.

Musical score for Example 7394. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor), starting with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is a piano accompaniment, featuring a descending glissando in the bass register, marked with *dim.* and *glissando*. The bottom staff is a vocal line with lyrics in Russian: "толь - ко смеш - - - ки, да из - лев - ки."

Пример 7<sup>394</sup>

Musical score for Example 8<sup>395</sup>. The score is for piano accompaniment, consisting of two staves. It features a series of arpeggiated chords in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of 80. The score includes dynamic markings of *pp* and *f*, and a *dim.* instruction.

Пример 8<sup>395</sup>

Musical score for Example 8<sup>395</sup>. The score is for piano accompaniment, consisting of two staves. It features a series of arpeggiated chords in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of 80. The score includes dynamic markings of *pp* and *f*, and a *dim.* instruction.

<sup>394</sup> Римский-Корсаков Н. А. Свитезянка: Романс. Указ. изд. С. 68–77.

<sup>395</sup> Там же. С. 68.

**Пример 9**<sup>396</sup>

*Allergo animato*

Fl. *ff* a2

Ob. *ff* a2

Cl. *ff* a2

Fg. *ff*

**Пример 10**<sup>397</sup>

Flute

Clarinet in A

Fl.

A Cl.

**Пример 11**

Violin I *f*

Violin II *f*

<sup>396</sup> Римский-Корсаков Н. А. Свитезянка: Кантата. Указ. изд. С. 33.

<sup>397</sup> Там же. С. 5–7 (духовые) и 11, 28, 100 (струнные).

**Пример 12**

Vln. I *p*

Vln. II *p*

**Пример 13**

Vln. I *f*

Vln. II *f*

**Пример 14<sup>398</sup>**

Кто же ты, де - ви - ца, а и кто тво - и се - стры ку - па - вы - е?

**Пример 15<sup>399</sup>**

Тенор

*piena voce*

Кто ты, кра - са, что в кру - гах

при - хот - ли - вых мчишь - ся, во - ды не - ка - са - ясь,

<sup>398</sup> Римский-Корсаков Н. А. Садко: Клавир. Указ. изд. С. 87. Этот вопрос пронизывает встречу Садко с Волховой и звучит в разных интонационных вариантах. См. также: с. 99, 101, 105, 106, 107 и далее.

<sup>399</sup> Римский-Корсаков Н. А. Свитезянка: Кантата. Указ. изд. С. 54–55.

## Нотные примеры к § 3.4: «Русалка» М. Ю. Лермонтова и ее разножанровые вокальные версии

### Пример 1<sup>400</sup>

Andantino *dolce* *p*

Voice

Ру - сал-ка плы-та по ре - ке го - лу-бой о - за - ря - е-ма пол-ной лу - ной

Piano

### Пример 2<sup>401</sup>

Allegro *crescendo* *stringendo*

Voice

И - шу - мя, \_\_\_\_\_ и кру - тьясь \_\_\_\_\_ ко - ле - ба - ла ре -

ка от - ра - жен - ны - е в ней \_\_\_\_\_ об - ла - ка

Piano

<sup>400</sup> Пауфлер К. Русалка: Романс на стихи М. Ю. Лермонтова. Указ. изд. С. 3. Пауфлер Кристиан (Христиан) Генрихович [XIX в.] – русский композитор.

<sup>401</sup> Там же. С. 4.

Пример 3<sup>402</sup>

Largamente

Voice

Рас - че - сы - вать коль - ца шел - ко - вых куд-рей

Piano

*f*

Пример 4<sup>403</sup>

Solo

*mf*

Рас - че - сы - вать коль - ца шел - ко - вых куд - рей — мы

Хор

S

лю - бим во мра - ке но - чей. Ах! —

*f*

Рас - че - сы - вать коль - ца шел - ко - вых куд-рей мы

<sup>402</sup> Панаев А. Л. Русалка: Ария для контральто. Указ. изд. С. 5. Панаев Ахилес Лиодорович (1862–1919) – русский композитор, дирижер, педагог, скрипач. Ученик Г. Венявского. Важным фактом биографии этого композитора является то, что долгое время он был хранителем унаследованной им от отца скрипки Джузеппе Гварнери дель Джезу, которая принадлежала ранее Николо Паганини и которую выкупил у его сына, Ахилла Паганини, Лиодор Александрович Панаев (1819–1886), казанский помещик, скрипач-любитель. Ахиллес Лиодорович (1862–1919) был долгое время как хранителем инструмента, так и исполнителем на нем, поскольку сам являлся профессиональным скрипачом, композитором, дирижером. Из рода Панаевых вышло немало деятелей искусства. Например, молодость Ф.И. Шаляпина тесно связана с Панаевскими садами в Казани, принадлежащими семье Панаевых. Так, дебют молодого Шаляпина, как известно, состоялся именно на сцене казанского летнего Панаевского театра.

<sup>403</sup> Чесноков П. Г. «Русалка» для жен. хора, фисгармонии и фортепиано // Чесноков П.Г. Произв. для женского хора в сопровождении фортепиано. М.: Музгиз, 1962. С. 25–26.



S *mf*

И вче-ло, и в ус - та — мы в по-лу - ден-ный

лю - бим во - мра - ке но - чей

S *f*

час це-ло-ва - ли кра - сав - ца не раз! —

И вче - ло, и в ус-та мы в по - лу - ден - ный час —

**Пример 5<sup>404</sup>**

Voice

Ру - сал - ка плы - ла по ре - ке го - лу - бой —

Piano

о - за - ря - е - ма пол - ной лу - ной

<sup>404</sup> Длуский Э. Я. Русалка: Романс. Для голоса с фортепиано. Указ. изд. С. 2–3. Длусский Эразм (Рафаил) Яковлевич (1857–1923) – русский композитор, пианист, педагог.

Пример 6<sup>405</sup>

И пе - - - ла ру - сал - ка

Пример 7<sup>406</sup>

Voice: Ру - сал - ка плы - ла

Piano: *sf*, *p*, *mf*

по ре - ке го - лу - бой о - за - ря - е - ма пол - ной лу - ной

Пример 8<sup>407</sup>

Andantino

Рас - че - сы - вать коль - ца шел - ко - вых куд - рей мы лю - бим во мра - ке но -

<sup>405</sup> Пауфлер К. Русалка: Романс на стихи М.Ю. Лермонтова. Указ. изд. С. 4.

<sup>406</sup> Акименко Ф. С. Русалка: для сопрано с сопровождением фортепиано. Указ. изд. С. 2–3. Акименко (Якименко) Федор Степанович (1876–1945) – русский композитор, пианист, педагог, музыкальный критик.

<sup>407</sup> Там же. С. 9–10.

чей. И в че - ло, и в ус-та мыв по-лу - денный час цело-ва - ли красав - ца не раз

Пример 9<sup>408</sup>

Andantino

*p*

Пример 10<sup>409</sup>

Voice *mf*  
О - за - ря - е - ма пол - ной лу - ной... И ста -

Piano *mp*

*mf*  
ра - лась о - на доп-лес-нуть до лу - ны се - реб-рис - ту - ю пе - ну вол-ны

<sup>408</sup> Панаев А. Л. Русалка: Ария для контральто. Указ. изд. С. 2.

<sup>409</sup> Там же. С. 2–3.

Пример 11<sup>410</sup>

Example 11 is a musical score for four staves. The top staff is marked with a first ending bracket (I.) and dynamic markings *mf* and *sf*. The second and third staves also feature *mf* and *sf* markings. The bottom staff includes a *p* marking. The music consists of intricate rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Пример 12<sup>411</sup>

Example 12 is a musical score for four staves. The top two staves are marked 'unis.' and feature dynamic markings *mf*, *sf*, and *dim.*. The third staff includes a *mf* marking and a 'div. a 3' instruction. The bottom staff features a *mf* marking and a *dim.* marking. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Пример 13<sup>412</sup>

Example 13 is a musical score for two staves. The top staff is a vocal line starting with a *p* marking. The bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "там ры - бок зла - ты - я гу - ля - ют ста - да, там хрус - таль - ны - е есть го - ро - да".

<sup>410</sup> Штейнберг М. О. Русалка: Музыка к стихотворению М. Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4. Указ. изд. С. 6.

<sup>411</sup> Там же. С. 6.

<sup>412</sup> Там же. С. 23. Помимо только что приведенных примеров, в нижеследующих аналитических очерках, посвященных фактурно-изобразительным, иллюстративным средствам романсов и кантат, содержатся и другие (см. примеры 34, 35), из которых явствует – сколь важную роль играют круговые мотивы в музыкальной ткани кантаты М. Штейнберга.

**Пример 14<sup>413</sup>**

Не скоро, спокойно

**Пример 15<sup>414</sup>**

*dolcissimo*

И там на по - душ-ке из яр-ких пес-ков — под тень-ю гус - тых тростни-ков — спит  
ви - тязь-до - бы - ча рев-ни - вой вол-ны, — спит ви - тязь чу - жой сто - ро - ны —

**Пример 16<sup>415</sup>**

Soprano

Ру - сал-каплы-ла по ре - ке го-лубой, о - за - ря-е-маполной лу - ной

Alto

<sup>413</sup> Чесноков П. Г. «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано. Указ. изд. С. 19.

<sup>414</sup> Пауфлер К. Русалка: Романс на стихи М.Ю. Лермонтова. Указ. изд. С. 6.

<sup>415</sup> Рубинштейн А. Г. «Русалка»: [Кантата] для женского хора и соло-альто. Указ. изд. С. 3–4.

Пример 17<sup>416</sup>

*p dolce*

S

*p dolce*

A

Ру - сал - ка плы - ла по ре -

ке го - лу - бой, о - за - ря - е - ма пол - ной лу - ной

Пример 18<sup>417</sup>

*p*

S

*p*

A

Ру - сал - ка плы - ла по ре - ке го - лу - бой

<sup>416</sup> Катуар Е. Л. Русалка: для соло, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано. Указ. изд. С. 2. Катуар Георгий (Егор) Львович (1861–1926) – русский композитор французского происхождения, автор ряда разножанровых произведений и музыковедческих трудов, профессор Московской консерватории (1917–1926). Известны его теоретические труды в области гармонии и музыкальной формы: «Теоретический курс гармонии» (1924–1925), «Музыкальная форма» (издан посмертно в 1934–1936). Творческое общение связывало Г.Л. Катуара с П.И. Чайковским, высоко оценившим его дарование, С.И. Танеевым, А.С. Аренским, Н.А. Римским-Корсаковым, А.К. Лядовым и другими композиторами. Среди учеников Г.Л. Катуара – Д.Б. Кабалевский, Л.А. Половинкин, Д.М. Цыганов, С.В. Евсеев, Л.А. Мазель и многие другие

<sup>417</sup> Чесноков П. Г. «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано. Указ. изд. С. 19.

Пример 19<sup>418</sup>

Andante tranquillo

Voice

Piano

*con sordina*  
*p*

Ру - сал - ка плы - ла по ре-ке го-лу - бой

Pno.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Пример 19'. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/8 time. The tempo is 'Andante tranquillo'. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voice) and the piano accompaniment (Piano). The piano part is marked 'con sordina' and 'p'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Ру - сал - ка плы - ла по ре-ке го-лу - бой' and the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some melodic lines in the right hand.

Пример 20<sup>419</sup>

Voice

*p*

На дне у ме - ня иг -

Piano

*pp*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Пример 20'. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 6/8 time. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voice) and the piano accompaniment (Piano). The piano part is marked 'pp'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'На дне у ме - ня иг -' and the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some melodic lines in the right hand.

<sup>418</sup> Виардо-Гарсия II. Русалка: Романс. Указ. изд. С. 2. Виардо-Гарсия Мишель Полина (1821–1910) – французская певица, вокальный педагог, композитор.

<sup>419</sup> Там же. С. 5.

ра-ет мер-цани-е дня, там ры-бок зла-ты - я гу-ля - ют ста-да

### Пример 21<sup>420</sup>

Andante

Voice

Ру - сал - ка плы-ла по ре - ке по ре-ке го-лу -

Piano

*pp*

*rit.*

бой, о - за - ря - е - ма пол - ной лу - ной

<sup>420</sup> Ломакин Г. Я. Русалка плыла по реке голубой... Романс для тенора или сопрано [Слова М. Лермонтова]. СПб.: Грав. и печ. Гедрима [185...]. С. 2.



Пример 22<sup>421</sup>

Voice *p*

На дне у ме - ня \_\_\_\_\_ иг -

Piano *pp*

ра - ет мер - ца - нье дня \_\_\_\_\_ там ры - бок зла - ты - я гу - ля - ют ста - да

Пример 23<sup>422</sup>

*Meno mosso.*

днѣ у ме - ня и - гра - етъ мерца - ні - е дня \_\_\_\_\_ тамъ

*p*

<sup>421</sup> Длуский Э. Я. Русалка: Романс. Для голоса с фортепиано. Указ. изд. С. 4–5.

<sup>422</sup> Рубинштейн А. Г. «Русалка»: [Кантата] для женского хора и соло-альто. Указ. изд. С. 5–6.

рыбокъзлаты - я гу - дя-ють стада, тамъ хрусталь - ны - я есть горо-да, и

Пример 24<sup>423</sup>

Andante

Piano

*pp una corda*

*p*

*poco acceler.*

*mf*

8va

8va

<sup>423</sup> Акименко Ф. С. Русалка: для сопрано с сопровождением фортепиано, Слова Лермонтова. Указ. изд. С. 2.



Пример 25<sup>424</sup>

*Allegro moderato.*

PIANO. *p*

Пример 26<sup>425</sup>

ны, и шу-мя ко-ле-ба-ла рь-ка отра-жен-ны-я

ны, и кру-тятся ко-ле-ба-ла рь-ка отра-жен-ны-я

*mf*

<sup>424</sup> Рубинштейн А. Г. «Русалка»: [Кантата] для женского хора и соло-альто. Указ. изд. С. 3.

<sup>425</sup> Там же. С. 4.

въней об-ла-ка, и пѣ-ла ру-сал-ка, и пѣ-ла и сеп-  
 въней об-ла-ка, и пѣ-ла ру-сал-ка, и пѣ-ла и сеп-

**Пример 27<sup>426</sup>**

Andantino quasi Allegretto *p*

Voice

Piano

*p*  
*sempre legatissimo*

Ру-сал-ка плы-

ла по ре-ке го-лу-бой

<sup>426</sup> Вурм К. В. Русалка: для соло и женского хора. Указ. изд. С. 2–3. Вурм Карл Васильевич (1853 – ?) – русский композитор, пианист, педагог, сын Василия (Вильгельма) Васильевича Вурма, русского виртуоза на корнете, педагога и композитора. Карл Васильевич – выпускник Петербургской консерватории по классам Т. Лешетицкого (фортепиано) и Ю.И. Иогансена (класс композиции).



Пример 28<sup>427</sup>

Voice *mp* *poco a poco cresc.*  
 И шу мя, — и кру-тясь — ко - ле -  
 ба - ла ре - ка от - ра - жен-ны - я — в ней об - ла - ка

Piano *Poco piu mosso*  
*sempre legatissimo*  
*p*  
*poco a poco cresc.*  
*f*

Пример 29<sup>428</sup>

Voice *p*  
 На дне у меня иг - ра - ет мер-ца-ние дня. — Там

Piano *pp*

<sup>427</sup> Вурм К. В. Русалка: для соло и женского хора. Указ. изд. С. 4.

<sup>428</sup> Там же. С. 5.

**Tempo di marcia triompale**

ры - бок златых гу - ля - юстада. Там хрус-таль-ны-я есть го-рода

**Tempo di marcia funebre**

**Пример 30<sup>429</sup>****Allegro giocoso**

*pp* Рас - че-сы-вать коль - ца шел-ко-вых куд - рей мы лю-бим во -

мы лю-бим

Voice

Piano

<sup>429</sup> Вурм К. В. Русалка: для соло и женского хора. Указ. изд. С. 7.

мра-ке но - чей                      И в че - ло, и в ус - та мы в по - лу-ден-ный час \_\_\_\_\_  
 во                      мра-ке но - чей

Це-ло - ва - ли кра - сав-ца не раз

Це-ло - ва - ли кра - сав-ца не раз, —                      не раз. —

*pp*                      *ppp*                      *pp*

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The first system contains the lyrics 'мра-ке но - чей' and 'И в че - ло, и в ус - та мы в по - лу-ден-ный час'. The second system contains 'во мра-ке но - чей' and 'Це-ло - ва - ли кра - сав-ца не раз'. The third system contains 'Це-ло - ва - ли кра - сав-ца не раз, — не раз. —'. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Пример 31<sup>430</sup>

Moderato

Soprano

Alto

Piano

Moderato

*p* *dolce* *cresc.* *poco f*

*p dolce*

Ру - сал - ка плы - ла по ре -

*p dolce*

Pno.

*p* *pp* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal and piano piece. It consists of four systems. The first system shows the vocal staves for Soprano and Alto, both of which are currently silent. The piano accompaniment begins with a *p* dynamic and a *dolce* marking. The second system continues the piano accompaniment, with dynamics *cresc.* and *poco f*. The third system introduces the vocal entries for Soprano (S) and Alto (A), both marked *p dolce*. The Soprano part has a whole rest followed by a half note chord, while the Alto part has a whole rest followed by a half note chord. The lyrics 'Ру - сал - ка плы - ла по ре -' are written below the vocal staves. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic. The fourth system shows the vocal parts continuing with half-note chords, and the piano accompaniment with a *pp* dynamic followed by a *p* dynamic.

<sup>430</sup> Катуар Е. Л. Русалка: Кантата для соло, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано. Указ. изд. С. 2.



S  
ке го-лу-бой, о-за-ря-е-ма пол-ной лу-ной

A

Pno. *cresc.*

**Пример 32<sup>431</sup>**

*8va*

*mp*

*8va*

**Пример 33<sup>432</sup>**

Andante

Voice *p dolce*

Под си-ней волно-ю на

Piano *p dolce*

<sup>431</sup> Там же. С. 3–4.

<sup>432</sup> Катуар Е. Л. Русалка: Кантата для соло, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано. Указ. изд. С. 5. Как видно, Катуар допускает здесь и некоторую «вольность», касающуюся текста: песня русалки начинается со слов «под синей волной», чего нет в литературном первоисточнике.

дне у ме-ня \_\_\_\_\_ иг-ра-ет мер-ца-ни-е дня,

Пример 34<sup>433</sup>

Soprani. *dolce*  
Py-

CORO. *dolce*

Alti. *dolce*

*div.* *unis.* *div.*

*unis.* *p*

<sup>433</sup> Штейнберг М. О. Русалка: Музыка к стихотворению М.Ю. Лермонтова для оркестра, сопрано соло и женского хора, ор. 4. Указ. изд. С. 7.







Пример 35<sup>434</sup>

И шу-мя, и кру-тясь, и шумя, и кру-  
И шу-мя, и кру-тясь, и кру-тясь ко-ле-ба-ла р'б-ка

И шумя, и кру-

pizz.

The score consists of four systems. The first system contains two vocal staves with lyrics. The second system contains two piano staves. The third system contains two piano staves with a 'pizz.' marking. The fourth system contains two piano staves with a 'p' marking and a '0' marking.

Пример 36<sup>435</sup>

Не скоро, спокойно

Фисгармония

Не скоро, спокойно

Ф.-п.

pp

The score consists of four systems. The first system contains two vocal staves with lyrics. The second system contains two piano staves. The third system contains two piano staves with a 'pp' marking. The fourth system contains two piano staves.

<sup>434</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>435</sup> Чесноков П. Г. «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано. Указ. изд. С. 19.

S  
A  
Pno.

*p*

Ру - сал - ка плы - ла по - ре - ке го - лу - бой

**Пример 37**<sup>436</sup>

Voice

и ста - ра лась о - на до - плес - нуть до луны се - реб - рис - ту - ю пе - ну вол - ны

**Пример 38**<sup>437</sup>

И старалась о - на Се - реб - рис - ту - ю пе - ну вол - ны

**Пример 39**<sup>438</sup>

Voice  
Piano

*p*

Он спит; и скло - нив - шись на пер - си ко мне

*pp*

<sup>436</sup> Пауфлер К. Русалка: Романс на стихи М. Ю. Лермонтова. Указ. изд. С. 3.

<sup>437</sup> Виардо-Гарсиа П. Русалка: Романс. Указ. изд. С. 2–3.

<sup>438</sup> Длуский Э. Я. Русалка: Романс. Для голоса с фортепиано. Указ. изд. С. 7–8.

он не ды - шеть, не шеп - четь во сне.

Пример 40<sup>439</sup>

Voice

Он спит... И склонив-шись на

Piano

*pp*

пер-си комне Он не дышетъ, не шеп - четь во сне...

<sup>439</sup> Акименко Ф. С. Русалка: для сопрано с сопровождением фортепиано, Слова Лермонтова. Указ. изд. С. 11–12.

Пример 41<sup>440</sup>

*Agitato*

Voice *f*

Но к страст-ным лоб-заян-ям, не знаю за - чем ос - та ет-ся он хла - ден и

Piano *ff*

*f* *p* *rosso tenu*

нем Он спит, и скло-нив-шись на пер - си ко мне

*sf* *pp* *pp*

*ad libitum*

он не ды - шеть, не шеп - четь во сне

*rallent.*

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The voice part begins with a forte (*f*) dynamic and is marked *Agitato*. The piano accompaniment starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is divided into three systems. The first system contains the first line of lyrics. The second system contains the second line of lyrics and includes dynamic markings of *f*, *p*, *sf*, and *pp*. The third system contains the third line of lyrics and includes the marking *ad libitum*. The piano part in the third system is marked *rallent.* (rallentando).

<sup>440</sup> Панаев А. Л. Русалка: Ария для контральто. СПб.; Москва: Изд-во В. Бесселя и К°, 1900. С. 8–9.



Пример 42<sup>441</sup>

Voice 
  
 Но к страстным лобзаниям не знаю за-чем оста-ется он хладен и нем. Он

Piano *sf p*
  
 спит — и склонившись на пер - си-ко мне, он не ды — шит, не шепчет во

сне, он спит, — он не ды-шит, не шеп - чет во сне...

<sup>441</sup> Рубинштейн А. Г. «Русалка»: [Кантата] для женского хора и соло-альто. Указ. изд. С. 8.

Пример 43<sup>442</sup>

Voice *mf*  
 И скло - нив - шись на пер - си ко мне, \_\_\_\_\_

Piano  
 3 3 3 3 3 3 3 3

*p* он не дышетъ, *pp* не шеп-чень во сне, он не ды - шеть,

*pp*

Andantino quasi Allegretto  
 не шеп-чень во сне \_\_\_\_\_

<sup>442</sup> Вурм К. В. Русалка: для соло и женского хора. Указ. изд. С. 9.

Пример 44<sup>443</sup>

Соло

*p*

Ос - та - ёт - ся он хла - ден и нем

Фисгармония

*pp*

Ф.-п.

*pp*

Detailed description: This musical score is for Example 44. It consists of three staves. The top staff is for the Solo voice, starting with a dynamic marking of *p*. The lyrics are "Ос - та - ёт - ся он хла - ден и нем". The middle staff is for the Fagot (Fagot), with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is for the Piano (Ф.-п.), also with a dynamic marking of *pp*. The music is in a minor key and 6/8 time. The Solo part has a melodic line with a crescendo hairpin. The Fagot part has a sustained, low-register accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

Пример 45<sup>444</sup>

*p*

Он спит, и, скло-нив-шись на пер - си ко мне,

он не ды - шит, не шеп - чет во сне

*pp*

Detailed description: This musical score is for Example 45. It consists of two systems. The first system has a Solo voice staff and a Piano (Ф.-п.) staff. The Solo part starts with a dynamic marking of *p* and has the lyrics "Он спит, и, скло-нив-шись на пер - си ко мне,". The Piano part has a dynamic marking of *pp*. The second system continues the Solo part with the lyrics "он не ды - шит, не шеп - чет во сне". The Piano part continues with accompaniment. The music is in a minor key and 6/8 time. The Solo part has a melodic line with a crescendo hairpin. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

<sup>443</sup> Чесноков П. Г. «Русалка» для женского хора, фисгармонии и фортепиано. Указ. изд. С. 27.

<sup>444</sup> Там же. С. 28.

Нотные примеры к § 3.5: «Песня рыбки» из поэмы «Мцыри»  
 М. Ю. Лермонтова в романсах XIX–XX веков:  
 специфика запечатления архетипического русалочьего образа  
 в поэтическом и музыкальных текстах

Пример 1<sup>445</sup>

Andante con moto

Пример 2<sup>446</sup>

ос - та - - - нья здесь \_\_\_\_\_ со мной

Пример 3<sup>447</sup>

ос - тань - ся здесь \_\_\_\_\_ со мной,

<sup>445</sup> Огарев Н. П. Песня золотой рыбки // Огарев Н. П. Три романса на слова М. Ю. Лермонтова для голоса с фортепиано. М.; Л.: Музгиз, 1943. С. 11–12.

<sup>446</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>447</sup> Даргомыжский А. С. Песнь рыбки (из поэмы «Мцыри») // Лермонтов в романсах и песнях русских композиторов XIX столетия. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1941. С. 41–45.

Пример 4<sup>448</sup>

*p*

Я со-зо-ву мо-их сес-тер, мы пляс-кой

*p*

3 3

кру-го-вой раз-ве-се-лим ту-ман-ный взор

Пример 5<sup>449</sup>

Andante

Ус-ни! Пос-тель тво-я мяг-ка,

---

<sup>448</sup> Там же. С. 42.

<sup>449</sup> Там же. С. 43.

Пример 6<sup>450</sup>

прой - дут под го - вор чуд - ных снов

Пример 7<sup>451</sup>  
Andante

О, ми-лый мой, не у - та - ю, что я те -  
 бя люб - лю, люб - лю, как — воль - ну - ю стру - ю

<sup>450</sup> Там же. С. 143.

<sup>451</sup> Там же. С. 144.

Пример 8<sup>452</sup>

О - стань - ся здесь со мной

Пример 9<sup>453</sup>

*p dolce*

Ди - тя мо - е, ос - тань - ся здесь со мной: в во -  
де при - воль - но - е жи - тье: и хо - лод, и по - кой. Я  
со - зо - ву мо - их се - стер: мы пляс - кой кру - го - вой раз -  
ве - се - лим — ту - ман - ный взор и — дух — у - ста - лый твой.

Пример 10<sup>454</sup>

*Andantino*

*mf* *pp* *mf* *pp*

*con 2 Ped.*

<sup>452</sup> Даргомыжский А. С. Песнь рыбки (из поэмы «Мцыри»). Указ. изд. С. 45.

<sup>453</sup> Балакирев М. А. Песня золотой рыбки: Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1965. 5 с.

<sup>454</sup> Там же.



*p dolce*

Ди - тя мо - ё, О - стань - ся

Пример 11<sup>455</sup>

Я со - зо - ву мо - их се - стёр: Мы

Пример 12<sup>456</sup>

Раз - ве - се - лим ту - ман - ный взор

<sup>455</sup> Там же С. 3.

<sup>456</sup> Там же. С. 3.

Пример 13<sup>457</sup>

*sotto voce*

У - сни! по - стель тво - я мяг - ка,

Пример 14<sup>458</sup>

*poco a poco agitato*

Люб - лю, как воль - ну - ю стру - ю, Люб -

*poco allargando*

- лю, как жизнь

457 Там же. С. 3.

458 Там же. С. 5.

Пример 15<sup>459</sup>

Allegretto

Ди-тя мо-е,

Пример 16<sup>460</sup>

О ми-лый мой, не у-та-ю, что я те-бя люб-лю!  
Люб-лю, как воль-ну-ю стру-ю, люб-лю, как жизнь мо-ю,  
люб-лю, как жизнь мо-ю!

Пример 17<sup>461</sup>

Ус-ни! Постель твоя мяг-ка! Проз-ра-чен твой покров!

<sup>459</sup> Ипполитов-Иванов М. М. Песня рыбки // Ипполитов-Иванов М. М. Четыре романса: Для пения с ф.-п. СПб.: В. Бессель и К°, 1886. С. 46.

<sup>460</sup> Там же. С. 48–49.

<sup>461</sup> Катуар Е. Л. Песнь русалки: оп.11 № 1 // Катуар Е. Л. Четыре стихотворения для одного голоса с фортепиано: оп.11. М.: У П. Юргенсона, 1901. С. 4.

Пример 18<sup>462</sup>

Voice *mp*  
Ус - ни! Пос - тель тво - я мяг - ка, проз - ра - чен твой пок - ров; —

*mf* — Пройдут го - да, пройдут ве - ка — под го - вор чуд - ных снов.

*molto dim., rit. pp misterioso smorz.*

Пример 19<sup>463</sup>

Voice *Andante p*  
Ди - тя<sup>2</sup> мо - е, ос - тань - ся<sup>2</sup> здесь со мной,

Piano *p dolce*

Пример 20<sup>464</sup>

*ff con passione*  
Люб - лю — как воль - ну - ю стру - ю! люб - лю —

*molto dim. pp sotto voce*  
— как жизнь — мо - ю —

Пример 21<sup>465</sup>

*Allegretto. p*  
Ди - тя — мо —  
О, *bleib* — *bei*

462 Там же. С. 4–5.

463 Там же. С. 3.

464 Там же. С. 7.

465 *Аренский А. С. Песня рыбки* ор. 27/1. СПб.: В. Бессель и К°, 1892. С. 1

е, о - стань - ся здесь со мной.  
*mir, Mein hol - der Кна - be du!*

Пример 22<sup>466</sup>

Ос - тань - ся здесь со мной что я те -  
 бя — люб - лю! Ос - та - нья здесь со мной!

Пример 23<sup>467</sup>

Я со - зо - ву сво - ихъ се - стерь, мы пляс - кой  
*Die Schwe - stern ru - fe ich her - bei, Wir schwin - gen*

кру - го - вой раз - ве - се - лимъ  
*uns im Tanz, Bis dei - ne mü -*

<sup>466</sup> Там же. С. 3, 5, 6.

<sup>467</sup> Там же. С. 2.

Пример 24<sup>468</sup>

Andante tranquillo *pp dolce*

Ди - тя мо-е, ос-тань - ся здесь со мной.

Пример 25<sup>469</sup>

*pp*

Ди - тя мо-е, ос-тань - ся — здесь со мной.

И — хо - лод, и по - кой! И дух ус - та - лый твой

Пример 26<sup>470</sup>

Andante sostenuto *p*

*leggiere*

*pp*

<sup>468</sup> Остроглазов М. А. Песня рыбки ор. 4 № 8. СПб.: У П. Юргенсона, [б.г.]. С. 2.

<sup>469</sup> Там же. С. 2.

<sup>470</sup> Никольский А. В. Песенка рыбки. СПб.: У П. Юргенсона, [1904]. С. 2.

Пример 27<sup>471</sup>

Мы пляс - кой кру - го - вой \_\_\_\_\_ раз - ве - се-лим ту - ман - ный взор, и

дух ус - та - лый твой \_\_\_\_\_ Ус - ни, \_\_\_\_\_

пос - тель тво - я мяг - ка, \_\_\_\_\_ проз - ра - чен твой пок - ров \_\_\_\_\_

*rit meno mosso* Прой - дут го - да, \_\_\_\_\_ *rit* прой - дут ве - ка \_\_\_\_\_ под го - вор чуд - ных, чуд - ных \_\_\_\_\_ снов...

---

<sup>471</sup> Там же. С. 4–5.



Нотные примеры к § 3.6:  
«Русалка» К. Бальмонта в романсах русских композиторов

Пример 1<sup>472</sup>

Moderato

*p con pedale*

*p.*

Пример 2<sup>473</sup>

Ес-ли хо-чешь, пой - ми. \_\_\_\_ Ес-ли хо-чешь, возьми \_\_\_\_

Пример 3<sup>474</sup>

*p*

До те-бя я бы-ла \_\_\_\_ хо-лод-на и бледна \_\_\_\_

*p*

<sup>472</sup> Бюцов В. Е. Русалка: Слова К. Бальмонта. – Москва–Лейпциг: Издательство П. Юргенсона, [1904?]. С. 2.

<sup>473</sup> Там же. С. 2.

<sup>474</sup> Там же. С. 3.

Пример 4<sup>475</sup>

*poco rit.*

Сей-час \_\_\_\_\_ за-го-рит-ся для нас \_\_\_\_\_ мо-ло-да-я лу-

*p*  
*una corda* *colla voce*

на \_\_\_\_\_ Вот, ты ви-дишь, зажеглась.

*p*  
*poco rit.*

<sup>475</sup> Там же. С. 4.

Пример 5<sup>476</sup>

Музыкальный пример 5, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Музыка написана в мажоре G (два диэза) и метре 12/8. В первом такте вокал поет: «Ды - шит мрак го - лу - бой...». Во втором такте: «Ну, це-луй же,». В третьем такте: «ты мой! Ты мой! \_\_\_\_\_». В четвертом такте: «Здесь, и — здесь —». Вокальная партия имеет динамические обозначения *f* и *molto pp*. Фортепиано имеет динамические обозначения *pp* и *una corda*, а также темповые пометки *molto rit.* и *una corda*.

Ды - шит мрак го - лу - бой... Ну, це-луй же,

ты мой! Ты мой! \_\_\_\_\_ Здесь, и — здесь —

*f* *molto pp* *p*

*molto rit.* *pp* *una corda*

<sup>476</sup> Там же. С. 4–5.

Пример 6<sup>477</sup>

Ах! \_\_\_\_\_ как сладко с то-бой! \_\_\_\_\_

Пример 7<sup>478</sup>

*p* \_\_\_\_\_ *pp*

sub-----

Пример 8<sup>479</sup>

Если-можешь пойми, ес-ли хочешь, возь-ми

<sup>477</sup> Там же. С. 5.

<sup>478</sup> Там же. С. 5.

<sup>479</sup> Остроглазов М.А. Русалка: романс на слова К.Бальмонта. М.; Лейпциг: Издательство П. Юргенсона, [1904]. С. 2.

Пример 9<sup>480</sup>

*f*

Я — с глу - бо - ка - го, ти - ха - го, тем - на - го дна.

*p*

*rall.*

Привет 10<sup>481</sup>

*pp*

Нет, по - мед - ли.

*pp*

Пример 11<sup>482</sup>

*rall.*

мо - ло - да - - - я лу - на Ды - шит мрак — го - лу - бой.

480 Там же. С. 3.

481 Там же. С. 9.

482 Там же. С. 4.

Пример 12<sup>483</sup>

*cresc.*

*p*

Здесь. И здесь. Так. И здесь. Ах, \_\_\_\_\_ как

*p cresc.*

*f*

*p*

*pp*

сла - дко \_\_\_\_\_ с то - бой!

*ppp*

---

<sup>483</sup> Там же. С. 5.

Пример 13<sup>484</sup>

*mf*

A.....

ха-ха-ха-хаха!

*mf*

Пример 14<sup>485</sup> Садко: Волхова

*3*

A

*3*

A

*3*

A

*3*

A

Пример 15<sup>486</sup>

*piu mosso*

*mf*

Нет, - по-медли. Сей - час за-го - рит-ся для нас — мо-ло - да - я лу - на. —

*mf*

Нет, - по-мед-ли. Сей - час — за-го - рит-ся для нас — мо-ло - да - я лу - на. —

<sup>484</sup> Глиэр Р.М. Русалка: романс // Арии, романсы и песни из репертуара А. В. Неждановой / Сост. В. Абрамович. М.: Музыка, 1973. С. 97–104.

<sup>485</sup> Римский-Корсаков Н.А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. Указ. изд. С. 80–84.

<sup>486</sup> Глиэр Р.М. Русалка: романс. Указ. изд. С. 100–101.



**Пример 16**<sup>487</sup>  
*animando poco a poco*

*f*

Ну, — це - луй же! Ты мой? 6 Мой? 6

*cresc.*

*f* *p*

Ну, — це - луй же! Ты мой? 6 Мой? 6

**Пример 17**<sup>488</sup>

Ты о - дин мне пон - ра - вил - ся ме - жду людь - ми

*mf*

Я с глу - бо - ка - го, ти - хо - го, тем - но - го дна. Ды - шит мрак го - лу - бой... —

<sup>487</sup> Там же. С. 102–103.

<sup>488</sup> Там же. С. 98–99.

Нотные примеры к § 3.7: Образ морской девы  
в «Трех песнях Раутенделейн»  
для голоса и симфонического оркестра Ю. Вейсберг

Пример 1. Первая Песня Раутенделейн <sup>489</sup>

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Soprano and Piano parts. The second system shows the Soprano and Piano parts with lyrics. The third system shows the Soprano and Piano parts with lyrics. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *m.d.*, and *pva*, and articulation markings like accents and slurs.

Soprano

Piano

S

Pno.

S

Pno.

Не зна - ю кто, от - ку - да я, ку -

<sup>489</sup> Здесь и далее нотные примеры будут приводиться по рукописному переложению для голоса с фортепиано (ОР РНБ Ф. 639, ед.хр. 191). Особенности инструментовки Песен будут комментироваться в основном тексте работы согласно рукописному варианту Партитуры опуса (ОР РНБ, Ф. 639, ед.хр. 188).

S  
да и - ду не зна - ю... Рез - ва - я ль пташеч - ка я?

Pno.  
*p* *espressivo* *mf.*

S  
И - ли фе - я лес - на - я?

Pno.  
*p* *diminuendo*

**Пример 2.** Вторая Песня Раутенделейн <sup>490</sup>

Soprano  
Е - ё ис - пить долж - на я... О... Пусть ос - ты - нет серд - це...

Piano  
*p* *pp* *poco rit.*

<sup>490</sup> ОР РНБ Ф. 639, ед. хр. 191. Вторая песня Раутенделейн. С. 2–3, 4–5, 7.

S  
О, пусть зас - ты нег серд - це!

Pno.

*pp*

S  
*p* Мо - ё сго - ре - ло серд - це!  
*pp tenuto*

Pno.

*pp*

**Пример 3. Вторая Песня Раутенделейн** <sup>491</sup>

Soprano

*p* *cresc. poco a poco e agitato poco a poco*

Лишь вы - пи - ла сва - деб - ный ку - бок я мой стис -  
ни - ло - ся серд - це в тос - ке — не - мой... и грудь сда - ви - ло в же -  
лез - ных тис - ках, и серд - це про - жег не - из - ве - дан - ный страх...

<sup>491</sup> ОР РНБ Ф. 639, ед. хр. 191. Вторая песня Раутенделейн. С. 2–3.

Пример 4. Третья Песня Раутенделейн<sup>492</sup>

Andante

Piano

*poco rallentando*

*allegretto scherzando*

*poco rit.*

Пример 5. Третья Песня Раутенделейн<sup>493</sup>

Andante

Soprano

*p*

Я ко-сы сво-и пле - ту при лу-не, всё в ду-мах о том кто милый был мне?

Piano

<sup>492</sup> ОР РНБ Ф. 639, ед. хр. 191. Третья песня Раутенделейн. С. 1.

<sup>493</sup> Там же. С. 1–2.

Пример 6. Третья Песня Раутенделейн<sup>494</sup>

*Andante* *p*

Soprano

Ту - да, на дно, по - ра дав-но, где

Piano

*p*

*8vb*

S

ти - на, где ил, мой час уж про - бил...

Pno.

*p*

*8vb*

S

по-ра... на дно...

Pno.

*morendo* *ppp*

*8vb*

<sup>494</sup> Там же. С. 3.





Пример 4<sup>498</sup>

Clarinet in B $\flat$  1  
*dolce espressivo*

Clarinet in B $\flat$  2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

Detailed description: This musical score is for Example 4, marked with footnote 498. It consists of four staves. The top two staves are for Clarinet in B $\flat$  1 and Clarinet in B $\flat$  2. The bottom two staves are for B $\flat$  Clarinet 1 and B $\flat$  Clarinet 2. The music is in 6/8 time and B $\flat$  major. The Clarinet in B $\flat$  1 part is marked *dolce espressivo* and features a melodic line with slurs and a hairpin crescendo. The Clarinet in B $\flat$  2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with a hairpin crescendo. The B $\flat$  Clarinet 1 part mirrors the melodic line of the first Clarinet in B $\flat$ . The B $\flat$  Clarinet 2 part mirrors the rhythmic accompaniment of the second Clarinet in B $\flat$ . The score includes dynamic markings and hairpin crescendos for the melodic parts.

Пример 5<sup>499</sup>

Oboe 1  
*pp* *cresc.* *dim.*

Oboe 2  
*pp* *cresc.* *dim.*

Clarinet in B $\flat$  1  
*pp* *cresc.* *dim.*

Clarinet in B $\flat$  2  
*pp* *cresc.* *dim.*

Detailed description: This musical score is for Example 5, marked with footnote 499. It consists of four staves for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B $\flat$  1, and Clarinet in B $\flat$  2. The music is in 6/8 time and B $\flat$  major. All parts begin with a *pp* (pianissimo) dynamic. The Oboe and Clarinet parts have a melodic line with slurs and a hairpin crescendo, followed by a hairpin decrescendo (*dim.*). The Clarinet in B $\flat$  2 part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with a hairpin crescendo and decrescendo. The score includes dynamic markings and hairpin crescendos and decrescendos for all parts.

<sup>498</sup> Ibid. S. 212–213.

<sup>499</sup> Ibid. S. 185–187.

Пример 6<sup>500</sup>

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

*mf* *sf* *mf* *sf* *sf*

*mf* *sf* *mf* *sf* *sf*

*mf* *sf* *mf* *sf* *sf*

*mf* *sf* *mf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *cresc. sempre*

*sf* *sf* *cresc. sempre*

*sf* *sf* *cresc. sempre*

*sf* *sf* *cresc. sempre*

*sf* *sf* *cresc. sempre*

<sup>500</sup> Ibid. S. 190–191.

Пример 7<sup>501</sup>

Violin I

Violin II

Viola

*marcato*

*arco*

*cresc.*

*sf*

*sf*

*arco*

*cresc.*

*sf*

*sf*

Detailed description: This musical score is for Example 7, featuring Violin I, Violin II, and Viola parts. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/4. The Violin I part begins with a whole rest, followed by a melodic line with slurs and accents. The Violin II part starts with a whole rest, then enters with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *marcato* and *arco*. The Viola part also starts with a whole rest, then enters with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *marcato* and *arco*. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando) in both Violin II and Viola parts.

Пример 8<sup>502</sup>

Violin I

Violin II

*mf*

*f*

*sf*

*sf*

*dolce*

*p*

*sf*

Detailed description: This musical score is for Example 8, featuring Violin I and Violin II parts. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/4. The Violin I part begins with a whole rest, then enters with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The Violin II part starts with a whole rest, then enters with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), *dolce* (dolce), and *p* (piano) in the Violin I part, and *p* (piano) in the Violin II part. The score is divided into four systems, each with a Violin I and Violin II part.

501 Ibid. S. 190.

502 Ibid. S. 195–197.

Нотные примеры к § 3.9: Архетипический образ морской девы  
в Сонате для флейты и фортепиано «Ундины» К. Рейнеке

Пример 1<sup>503</sup> (главная партия)

**Allegro.** ♩ = 166.



Пример 2

а (побочная партия в экспозиции)<sup>504</sup>

Flute

б (побочная партия в разработке)<sup>505</sup>

Flute

Пример 3<sup>506</sup>

Пример 4<sup>507</sup>

<sup>503</sup> Reinecke K. Sonata "Undine" for flute and piano: Score. N.-Y.: International music company, [s. a.].

P. 1.

<sup>504</sup> Ibid. P. 3.

<sup>505</sup> Ibid. P. 6.

<sup>506</sup> Ibid. P. 3.

<sup>507</sup> Ibid. P. 4.

Пример 5<sup>508</sup>

Intermezzo.

Allegretto vivace. ♩ = 120.

Пример 6<sup>509</sup>

Andante tranquillo. ♩ = 84.

Пример 7<sup>510</sup>

Finale.

Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto. ♩ = 152.

508 Ibid. P. 20.

509 Ibid. P. 18.

510 Ibid. P. 21.

A musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. The score includes various note values, rests, and phrasing slurs. Performance markings include 'Ped.' (pedal) and asterisks (\*) indicating specific points of interest or emphasis. The score is divided into five measures.

Нотные примеры к § 3.11: «Ундины» С. Шаминад, М. Равеля и  
К. Дебюсси как примеры претворения  
архетипического образа морской девы в фортепианной музыке

Пример 1<sup>511</sup>

Allegretto con moto ♩=108

*p*

*dolce*

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

<sup>511</sup> Шаминад С. Ундины (L'Ondine): пьеса для фортепиано, ор. 101 [Ноты. Электронный ресурс].  
Режим доступа: <https://classic-online.ru/production/30826>



Пример 2<sup>512</sup>

ff  
dim. rit.  
Ped. \* Ped. \* Ped.

Пример 3 а<sup>513</sup>

8-  
veloce  
p  
pp  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.  
M.D.  
M.D.

Пример 3 б<sup>514</sup>

8-  
p  
pp  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.  
M.G.  
M.G.

512 Там же.

513 Там же.

514 Там же.

Пример 3 <sup>515</sup>

Ped. ————— \* Ped. ————— \* Ped. —————

\* Ped. ————— \* Ped. ————— \*

Пример 4 <sup>516</sup>

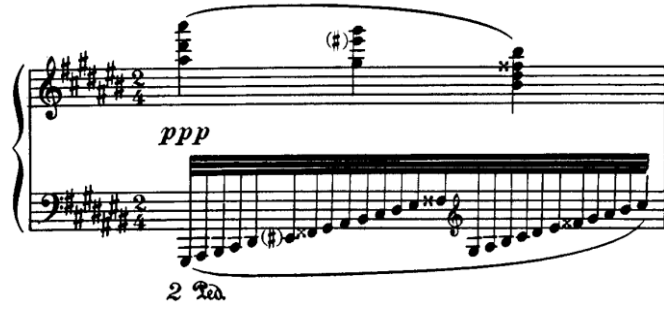
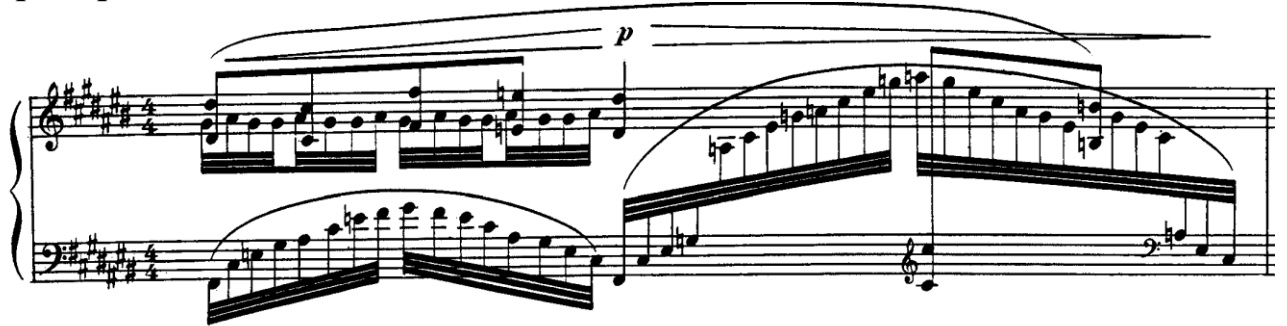
*très doux et très expressif*

Пример 5 <sup>517</sup>

<sup>515</sup> Там же.

<sup>516</sup> Равель М. Ondine // Равель М. Gaspard de la Nuit (Ночной Гаспар): Три поэмы для фортепиано по Алоизиусу Бертрану. М.: Музыка, 1977. С. 3.

<sup>517</sup> Там же. С. 3–4.

Пример 6<sup>518</sup>Пример 7<sup>519</sup>Пример 8<sup>520</sup>Пример 9<sup>521</sup>**Très lent**Пример 10<sup>522</sup>

518 Там же. С. 6.

519 Там же. С. 5.

520 Там же. С. 7.

521 Равель М. Ondine. С. 16.

522 Там же. С. 16–17.

## Rapide et brillant

Musical score for 'Rapide et brillant'. The score is written for piano and features two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a forte (*ff*) dynamic marking. The second system also consists of two staves, with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by rapid, intricate passages and arpeggiated figures.

Пример 11<sup>523</sup>

## Scherzando

Musical score for 'Пример 11'. The score is written for piano and features two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano-piano (*pp*) dynamic marking. The second system also consists of two staves, with a piano-piano (*pp*) dynamic marking. The music is characterized by a scherzando tempo and features eighth-note patterns and arpeggiated figures.

Пример 12<sup>524</sup>

## au Mouvt

Musical score for 'Пример 12'. The score is written for piano and features two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a scintillant and doux dynamic marking. The second system also consists of two staves, with a scintillant and doux dynamic marking. The music is characterized by a scintillant tempo and features arpeggiated figures and a 12-measure rest.

<sup>523</sup> Дебюсси К. Ундина [Ноты. Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/31400/31376.pdf](https://classic-online.ru/uploads/000_notes/31400/31376.pdf)

<sup>524</sup> Там же.

Rubato  
p  
12  
12  
10

Пример 13<sup>525</sup>

Mouvt  
pp  
simile  
p

Пример 14<sup>526</sup>

au Mouvt  
dim.  
p  
8 2 3 5 4  
2 2

525 Там же.

526 Там же.

Пример 15<sup>527</sup>

Allegro

Violoncello

Contrabass

*pp* *mf*

Пример 16<sup>528</sup>

*pp*

SOPRANI

MEZZO-SOP.

*p* *p* *p très expressif* *pp* *pp*

<sup>527</sup> Глазунов А.К. Море: Фантазия для усиленного оркестра. Ор. 28. Лейпциг, 1890. С. 3.

<sup>528</sup> Дебюсси К. Сирены // Дебюсси К. Ноктюрны: Партитура. М.: Музыка, 1985. С. 82–83.

## Нотные примеры к § 3.12: Интерпретация образа Лорелеи в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича

### Пример 1<sup>529</sup>

ц. 23 *p* *f*  
кто взгля - нул на ме - ня, тот про - чел при - го - вор. \_\_\_\_\_

6 ц. 24 *f* *dim.*  
О, е - пис - коп, \_\_\_\_\_ в гла - зах \_\_\_\_\_ мо - их пла - мя по -

10 *p* *cresc.* *ff*  
жа - ра, так пре - дай же ог - ню \_\_\_\_\_ э - ти страшны - е ча - ры!

16 ц. 29 *p*  
Мой лю - би - мый \_\_\_\_\_ у - е - хал, он вда - ле - кой стра - не, \_\_\_\_\_

22  
все те - перь мне не ми - ло, все те - перь не по - мне! \_\_\_\_\_

### Пример 2<sup>530</sup>

*mf* *f*  
О ска - жи, Ло - ре - ле - я, чьи гла - за так прек - рас - ны,

*p* *cresc.*  
кто те - бя на - у - чил э - тим ча - рам о - пас - ным? \_\_\_\_\_

<sup>529</sup> Шостакович Д. Д. Симфония № 14: для сопрано, баса и камерного оркестра: Партитура. М.: Музыка, 1971. С. 16–17; 20–21.

<sup>530</sup> Там же. С. 15.



*Пример 3<sup>531</sup>*

Прочь, бе - зум - на - я Лор! — во - ло - о - ка - я Лор! —

— Ты мо - на - хи - ней ста - нешь, и по - мер - кнет твой взор! —

---

<sup>531</sup> Там же. С. 23–24.