

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья

УДК 782.21

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.008

Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство

Лю Сяохэ

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия,
1534264616@qq.com, <https://orcid.org/0009-0000-1712-7532>

Аннотация. Статья посвящена выявлению в оперных партиях Россини характерных черт староитальянских вокальных традиций и новых способов работы композитора с вокально-мелодическим материалом. Будучи адептом итальянского *bel canto* XVIII в., Россини сохранил в своих операх его основополагающие черты. Среди них выделяются: непродолжительность вокальных фраз, сосредоточенность мелодики в удобной тесситуре, насыщение колоратурой всех вокальных партий (включая басовые), избегание потенциально опасного переходного регистра в быстрых и сложных пассажах. Так же, как другие композиторы *bel canto*, Россини ориентировался на хорошо подготовленных певцов, в совершенстве владеющих выровненным тембром, головным голосом, навыками точного интонирования, пения *legato*, *portamento* и *messa di voce*. В то же время итальянский мастер насытил вокальный стиль новыми чертами, главная из которых заключалась в том, что колоратура стала сущностной основой вокальной мелодии и важнейшим выразительным средством.

Ключевые слова: Дж. Россини, вокальная мелодия, вокальный голос, силлабический стиль, вокализ, колоратура

Для цитирования: Лю Сяохэ. Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 122–139. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>.

© Лю Сяохэ, 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.008

Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini's Operas: Tradition and Innovation

Liu Xiaohe

Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia,
1534264616@qq.com, <https://orcid.org/0009-0000-1712-7532>

Abstract. The paper identifies distinctive features of the Old Italian vocal tradition and the new ways that Rossini used to work with vocal and melodic material in his opera parts. Being a follower of the Italian bel canto of the XVIII century, Rossini preserved its fundamental characteristics in the operas, namely: shorter vocal phrases, concentration of the melodic in a convenient tessitura, saturation with coloratura of all the vocal parts, including the bass ones, avoiding a potentially dangerous transitional register in fast and complex passages. Like other bel canto composers, Rossini focused on well-trained singers who perfectly mastered the smooth timbre, *voce di testa*, skills of precise intoning, legato, portamento and *messa di voce* singing. At the same time, the Italian master saturated the vocal style with new features, the main one being that coloratura became the essential basis of vocal melody and the most important expressive means.

Keywords: *Gioachino Rossini, vocal melody, vocal voice, syllabic style, vocalise, coloratura*

For citation: Liu Xiaohe. Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini's Operas: Tradition and Innovation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 122–139. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>.

© Liu Xiaohe, 2023

Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство

По мнению выдающегося исследователя итальянской оперы Р. Челетти, в вокальном стиле творений Джоаккино Россини можно выделить три наиболее важные составляющие: во-первых, это наследие *bel canto*; во-вторых, новаторские черты, разработанные самим композитором, в-третьих, особая связь определенных вокальных голосов с определенными же оперными ролями [Celletti 2001, 146]. Третий пункт этой проблематики обстоятельно рассматривался в диссертации Л. А. Садыковой, материалом исследования которой были избраны, в основном, «серьезные» оперы Россини¹. Две первых составляющих вокального стиля «божественного маэстро» будут рассматриваться в настоящей статье.

Россини хорошо знал искусство *bel canto*, и в этом не было чего-то выдающегося для молодого итальянского композитора начала XIX в. Как и многие его коллеги, он родился в музыкальной семье² и освоил вокальные навыки раньше, чем композиторские. Первые уроки пения он получил еще в Пезаро у своей матери, а также у священника Джузеппе Малерби. Когда семья переехала в Болонью (в 1805 г.), Россини даже выступил в постановке оперы «Камилла» Фердинанда Паэра в театре *Del Corso*. Затем Россини обучался в Болонском лицее (1806–09), где, помимо контрапункта и композиции, посещал уроки вокала. Вокальная практика молодого музыканта продолжилась и в последующие годы, когда он работал в различных итальянских театрах хормейстером или аккомпаниатором певцов.

Россини обладал красивым, хорошо поставленным голосом и, по-видимому, считал вокальное мастерство столь естественным навыком, что без ложной скромности относил себя к вокально-исполнительскому

¹ См.: Садыкова Л. А. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дисс... канд. иск. Казань, 2016. 216 с.

² Отец Россини был валторнистом, а мать пела в небольших оперных труппах. В 1798 г. она выступала в качестве *seconda donna* в театре Анконы, в следующем сезоне — как *prima donna* в Ферраре. Известно, что до 1808 г. она также пела в различных итальянских оперных театрах, включая Болонский [См: Жесткова, Садыкова 2013, 152].

сообществу. Нотный издатель Джулио Рикорди рассказывал, что как-то, представляя друзьям молодого французского художника Гюстава Доре, обладателя прекрасного баритона, Россини сказал:

Это синьор Доре, которого все считают великим художником, но который на самом деле — великий певец, следовательно, мой коллега [Фраккароли 1990, 319].

На склоне лет в письме к Филиппо Филиппи Россини вспоминал:

...я был виртуозом итальянского бельканто, прежде чем стать композитором [Фраккароли 1990, 394].

Высокий уровень вокального мастерства Россини неоднократно подтверждался современниками, слышавшими пение композитора на приемах, у себя дома, у друзей или на репетициях. Так, Даниэль Обер был очевидцем исполнения Россини арии Фигаро из его знаменитой оперы:

Я никогда не забуду впечатления, полученного от этого блистательного исполнения. У Россини был красивейший баритон, и он пел свою музыку с вдохновением и блеском так, что превосходил в этой партии и Пеллегрини, и Галли, и Лаблаша [Фраккароли 1990, 319].

Россини всю жизнь окружал себя певцами. В годы юности его музой была контральто Мариетта Марколини, затем он женился на сопрано Изабелле Кольбран. Для каждой из них композитор написал несколько партий в своих операх. В близкий круг общения Россини входили самые выдающиеся певцы своего времени, многим из них он давал уроки пения, а, например, в 1823 г. вокально-педагогическая работа составляла главную статью его заработков. Все эти факты говорят о том, что Россини не просто понимал законы *bel canto*, но освоил их в своей вокальной, вокально-педагогической и композиторской практике.

Bel canto — термин, который ввел Россини, восхищаясь вокальным искусством кастратов и сетуя о его угасании в первые десятилетия XIX столетия. Хотя, применяя это выражение, композитор не дал ему конкретного определения, из контекста его писем понятно, что он подразумевал виртуозные голоса кастратов, их красивый и идеально выровненный тембр, большой диапазон, совершенное владение приемами

messa di voce, portamento di voce, акробатическую подвижность и гибкость голоса в мелких пассажах. Композитор отмечал:

Большинство известных певцов и певиц нашего времени обязаны своим дарованием, прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании [Россини 1968, 41].

Что касается композиторского стиля *bel canto*, к его характерным чертам следует отнести, прежде всего, непродолжительные (обычно не более четырех тактов), почти одинаковые по протяженности фразы. Подобно своим старшим коллегам по композиторскому цеху, Россини сочинял вокальные мелодии, опираясь на принцип периодичности фраз. Он прослеживается как в кантиленных, так и в подвижных виртуозных ариях. В качестве примера можно привести арию Моисея *Dal tuo stellato soglio* («Моисей»), каватину Уберто *Oh fiamma soave* («Дева озера»), каватину Нинетты *Di piacer mi balza il cor* («Сорока-воровка»). На первый взгляд, вокальная мелодия этих арий развивается стихийно, но она подчинена принципу периодичности и состоит из небольших фраз, разделенных цезурами или оркестровыми эпизодами. Цезуры между фразами позволяют певцу вовремя брать дыхание и способствуют естественности и плавности пения. Достаточно изучить мелодическую структуру десятка любых россиниевских арий, особенно арий кантиленного характера, чтобы убедиться, что главной заботой композитора была регулярность смены дыхания певца.

Россини сочинял свои оперы в расчете на великолепные голоса певцов, вокально-технические возможности которых он знал. Поэтому мелодика его арий предполагает у исполнителя хорошее *legato*, которое достижимо лишь при совершенной однородности тембра и громкости на всей протяженности диапазона. Важным свойством россиниевских певцов была гибкость голоса, которая позволяла нюансировать мелодию едва уловимыми на слух *crescendo* или *diminuendo*, а каждую длинную ноту украшать *messa di voce*. При переходе от одной фразы к другой, независимо от того, как меняется tessitura, певец должен петь абсолютно ровным тембром и с равной силой. Эти требования россиниевского вокального стиля зачастую представляют непреодолимое препятствие для современных певцов, не выработавших у себя ровного, красивого, гибкого голоса и обученных на другом оперном репертуаре.

Гибкость и подвижность голоса особенно необходимы в исполнении россиниевских *santabile*, которые всегда изящно орнаментированы. Вспомним для примера каватину Арзаче *Ah! Quel giorno* из оперы «Семирамида» или арию Армиды *D'amore al dolce impero* из одноименной оперы. Современным артистам партии Россини могут показаться чересчур сложными: многие из них позволяют себе купировать, опускать украшения и каденции. Но в свое время они воспринимались как незатейливые адаптации изысканных колоратур в ариях кастратов, чей уход с перных сцен оплакивал композитор. Тем не менее, несложная с точки зрения Россини орнаментика требовала от певца безупречной чистоты интонирования и идеального *legato*. По свидетельствам современников, примадонны и тенора Россини обладали не только хорошо поставленными голосами, но и развитым артистическим вкусом, что позволяло им демонстрировать тонкие градации выразительности даже в украшениях. Например, украшения в партии Танкреда проникнуты чувственностью и светом, в партии Дездемоны орнаментика элегична и глубоко патетична, а колоратуры в партии Анны («Магомет II») исполнены героического пафоса и предполагают драматический характер пения.

Одно из фундаментальных правил итальянского *bel canto* XVIII в. заключалось в том, что тесситура арии должна была идеально соответствовать возможностям певца. Россини крайне редко писал арии с очень низкой или очень высокой тесситурой. Исключение составляют лишь арии, предназначенные для высоких теноров (*tenore contraltino*) — таких, как Серафино Джентили, Джованни Давид, Джакомо Гульельми, Савино Монелли и Мануэль Гарсиа в ранний (неаполитанский) период своих выступлений. Среди парижских певцов Россини высоким тенором обладал Адольф Нурри, тип голоса которого «соотносился по своим качествам <...> с *haute-contre*» [Жесткова 2014, 30]. Все эти певцы справлялись с высокой тесситурой благодаря пению *voce di testa* (головной голос или фальцет) [Садыкова 2016, 160]. Для остальных голосов Россини сочинял арии в средней тесситуре, позволяющей не утрачивать самые главные качества пения — точность интонации, ровность тембра, *legato*, *portamento*, *messa di voce*.

Россини писал в письме к Луиджи Ферруччи:

Следует писать в среднем регистре, ибо в нем всегда получается хорошая интонация. На крайних звуках столько же выигрывают в силе, сколько теряют в грации, а при злоупотреблении получается паралич гортани, после чего предлагают выход в виде декламационного пения, то есть лающего и фальшивого [Фраккароли 1990, 371].

Также от староитальянского искусства *bel canto* Россини наследовал два типа соотношения текста и музыки, определявшие степень вокального мастерства и характер вокального стиля. Первый тип — силлабическое пение, в котором одному слогу текста соответствуют одна-две ноты; второй тип — вокализ или вокализное пение: на один слог текста приходится неограниченное число нот. Как в силлабическом стиле пения, так и в вокализах Россини всегда заботился, чтобы самые сложные для певца пассажи и кульминационные фразы не попадали на переходные участки между регистрами. И певцы, и педагоги по вокалу знают, насколько «опасными» являются указанные участки диапазона, причем не только для начинающих, но и для опытных исполнителей. Об этом хорошо знал и Россини, поэтому стремился сосредоточить основную вокальную мелодию в самом надежном для певца пространстве — в центре диапазона. Это позволяло сберечь вокальную энергию, необходимую для кульминаций ансамблей и финалов.

Вокально-исполнительский опыт Россини проявлялся и в том, что он избегал продолжительных вокализов, начинающихся в переходном регистре. Сочиняя череду сложных вокализов, композитор начинал с самого удобного для голоса участка, при этом первые фразы должны были быть короткими, как разминка. Затем он постепенно повышал тесситуру голоса и увеличивал продолжительность вокализов, давая возможность певцу продемонстрировать голос во всем его блеске. Такой принцип встречается в большинстве арий независимо от голосового типа, для которого они предназначались. К примеру, он лежит в основе кульминации арии *Languir per una bella* из оперы «Итальянка в Алжире». Партия Линдора сочинялась для Серафино Джентили — тенора-контральтино, чей диапазон достигал высокой *до*. Переходным участком Джентили, судя по его партиям, были ноты *фа-диез-соль-диез* первой октавы. Вокальный диапазон арии *Languir per una bella* составляет полторы октавы: *фа-до*². Композитор начинает пассаж с *фа*¹. Поначалу он дает распеться голосу в более низком участке, а затем постепенно повышает тесситуру в довольно плавном пассаже, достигая, но не задерживаясь на переходной *соль*¹, осторожно «пробуя» *ля-бемоль*¹, спустя два такта в поступенном движении приводя мелодию к *си-бемоль*¹, которая, очевидно, звучала у певца очень эффектно и, наконец, давая голосу сверкнуть нотой *до*² в следующем такте (ил. 1).

Высокие голоса — как сопрано, так и *tenore contraltino* — хорошо звучали в силлабических эпизодах в высоком регистре. Ария Линдора с ее продолжительными эпизодами вокальной силлабики в чрезвычайно высокой тесситуре подтверждает этот принцип. Здесь же проявляется

Ил. 1. Дж. Россини. «Итальянка в Алжире». Ария Линдора *Languir per una bella*, тт. 114–122

Fig. 1. Gioachino Rossini. *Italiana in Algeri*. Lindoro's Aria *Languir per una bella*, meas. 114–122

che sem - pre in a - mo - re si ser - ba cos -
- tan -
- te si ser - ba si ser - ba

и другой принцип *bel canto* — принцип симметричности вокальной структуры: основная мелодия основана на четырех двутактовых фразах, что позволяет певцу периодически брать дыхание. Кроме того, чередование силлабических и полусиллабических фраз благоприятствует хорошему звукообразованию.

Как мы убедились, все вокальные партии Россини позволяют регулярно брать дыхание. В кантиленных ариях вокальная мелодия «парит» в довольно высоком регистре, но в блестящих виртуозных вокализах (с триолями, квартолями, секстолями или нестандартными группами шестнадцатых) она охватывает довольно широкий диапазон.

Можно обозначить и другие черты вокального письма *bel canto*, которые Россини привнес в свои оперы. Во-первых, это его стремление наделять оперные партии всех голосов колоратурными пассажами. Даже басовые партии Россини никогда не сочинял в чисто силлабическом стиле, украшая мелодию хотя бы несложными вокализами и фиоритурами. Когда композитор переделывал свою итальянскую оперу «Магомет II» для Королевской академии музыки в Париже, где она ставилась под названием «Осада Коринфа» (1826), он сохранил большую часть вокализов в партии Магомета, которую должен был петь парижский бас Николя-Проспер Дериви. Готовя новую редакцию к премьере, Россини проводил много вокальных репетиций с певцами парижской Оперы, и результат их вокального переобучения под руководством маэстро был зафиксирован в воспоминаниях историка театра Альфонса Руайе:

Самый твердолобый Дериви возражал, что бас в Опере никогда не пел рулады, но он исполнил свою арию “*Chef d’un peuple indomptable*” («Вождь неукротимого народа») очень хорошо. Адольф Нурри взял во время этих репетиций уроки пения, наилучшие из тех, которые он получал в своей жизни [Royer 1875, 134] (перевод мой — Л. С.)

Во-вторых, со вкусами *bel canto* Россини роднило его пристрастие к голосовому типу контральто *en travesti*, который пришел на смену мужскому сопрано и альту, когда кастраты почти перестали выступать на оперных сценах. Именно для контральто *en travesti* — певиц, обладающих не только вокальным, но и актерским дарованием — Россини сочинил ряд блестящих партий главных лирических героев. Среди них заглавные партии в операх «Кир в Вавилоне», «Сигизмунд», «Танкред», «Бьянка и Фальеро», а также партии Сивено в опере «Деметрио и Полибио», Малкольма в «Деве озера», Кальбо в «Магомете», Арзаце в «Семирамиде» [см.: Садыкова 2016, 71–73].

В-третьих, приверженность Россини к традициям итальянского *bel canto* проявилась в его искренней антипатии к вокальным новшествам Дюпре и других итальянских теноров, которые в конце 1830-х гг. изменили манеру пения в высоком регистре. Речь, в частности, идет о способе пения высокой ноты *do* в грудном регистре (*do di petto*), который продемонстрировал тенор Жильбер Дюпре в Париже в 1837 г., когда, исполняя роль Арнольда в опере «Вильгельм Тель» Россини,

утвердил новый тип героизма и новую трактовку тенорового голоса, получившего название *tenore di forza* [Жесткова 2015, 54].

Резкость, напряженность, металлический призывок этого грудного *do* Россини охарактеризовал как «крик каплуна, которого режут» [Россини 1968, 188].

С другой стороны, в музыке Россини обнаруживаются некоторые черты, не связанные со староитальянскими традициями *bel canto*, а зародившиеся в операх старших современников Россини — Фердинандо Паэра, Симона Майра, Никколо Антонио Дзингарелли. У них появился, а у Россини усовершенствовался богато орнаментированный тип мелодики, который стал эффектным средством изображения нежности и исступленного лирического восторга героев. Развитие этого типа мелодики можно проследить, начиная с дуэта Сивена и Лизинги *Questo cor ti giura amore* в «Деметрио и Полибио», дуэта Зенобии и Арзаце *Mille*

sospiri, e lagrime в «Аврелиане в Пальмире», арии Изабеллы *Per voi che adoro* в «Итальянке в Алжире», кабалетты Танкреда *Di tanti palpiti* в одноименной опере. Этот стиль мелодики Россини достиг своей кульминации в арии Армиды *D'amor al dolce impero* и в дуэте *Serbami ognor sí fido* в опере «Семирамида». Упомянутый дуэт Арзаче и Семирамиды — это, бесспорно, шедевр россиниевского вокального гения. Среди других опер, сочиненных композитором в начале 1820-х гг., он больше, чем другие арии и ансамбли, насыщен изысканной мелизматикой, создающей ощущение эмоционально-психологической неоднозначности. Композитору удалось воплотить чувственность героев, к которой непостижимым образом примешаны чувство материнской нежности Семирамиды и сыновней любви Арзаче (ил. 2):

Ил. 2. Дж. Россини. «Семирамида». Дуэт Семирамиды и Арзаче *Serbami ognor sí fido*, тт. 138–147

Fig. 2. Gioachino Rossini. *Semiramide*. Semiramide and Arsace's Duet *Serbami ognor sí fido*, meas. 138–147

The image shows a musical score for a duet. It consists of three systems of music. The first system has two vocal staves with lyrics: "si ri - tor - na si ri - tor - na a re - spi - rar a". The second system continues the vocal lines with lyrics: "si ri - tor - na si ri - tor - na a re - spi - rar a". The third system shows the vocal lines with lyrics: "re spi - rar" and "re spi - rar". The piano accompaniment is written in the lower staves of each system, featuring a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like *f* and *tr*.

Общеизвестно, что во второй половине XVIII в. изобилие и длина оперных вокализов подвергались справедливой критике. Одним из приемов итальянского *bel canto*, который рассматривался как недостаток, было частое применение растянутых на несколько тактов вокализов, проходящихся на один слог слова. Такие вокализы основывались на повторяющихся идиомах и скорее ассоциировались с механическими виртуозными экзерсисами, чем с мелодией, органично отражающей смысл драматической ситуации и эмоциональное состояние героя. Россини часто

использовал подобные вокализы в своих ранних операх: мы встречаем их в «Деметрио и Полибио», «Сигизмунде», «Аврелиане», «Танкреде». Однако в операх неаполитанского периода их становится крайне мало. На смену длинным вокализам приходит смешанный тип соотношения текста и музыки. Этот новый вокальный стиль наполовину состоит из силлабических или полусиллабических эпизодов и наполовину — из коротких вокализов, приходящихся на каждый слог слова и включающих от четырех до восьми нот мелких длительностей. По мнению Челетти, этот смешанный стиль составил один из главных принципов вокальной реформы Россини [Celletti 2001, 151]. Добавим, что Россини не был основоположником стиля, основанного на смешении силлабических и вокализных элементов письма. Подобное чередование применяли Фердинандо Бертони, Доменико Чимароза, Пьетро Александро Гульельми, Джузеппе Сартти, Никколо Антонио Цингарелли и другие итальянские композиторы в конце XVIII в. Но Россини, действительно, развивал этот принцип так систематично и целенаправленно, что сделал его важнейшим элементом своего вокального письма.

Примеры виртуозного россиниевского стиля, основанного на вокализных распевах слогов, содержатся в каждой опере Россини. Кабалетта *Di tanti palpiti* из арии Танкреда *Tu che accendi questo core* выражает любовное томление героя, с нетерпением ожидающего встречи с возлюбленной после долгой разлуки (ил. 3):

Ил. 3. Дж. Россини. «Танкред». Ария *Tu che accendi questo core*, тт. 114–118

Fig. 3. Gioachino Rossini. *Tancredi*. Aria *Tu che accendi questo core*, meas. 114–118

The image shows a musical score for the aria 'Tu che accendi questo core' from the opera 'Tancredi' by Gioachino Rossini. The score is written for a single voice part in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It begins with a 'leggiere' (light) marking. The melody consists of rapid sixteenth-note passages, often in pairs, which are characteristic of Rossini's style. The lyrics are: 'mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro, mi pa - sce - ro,'. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a corresponding lyric line below it.

Этот фрагмент — один из множества примеров вокальной мелодики Россини, которые подтверждают его тезис о том, что мелодия должна выражать чувство, а не подражать ему. Мнение по этому поводу Россини как-то высказал в письме к Филиппо Филиппи:

Я всегда буду *inèbranlable* [непреклонно — Л. С.] считать итальянское музыкальное искусство (особенно вокальное) целиком «идеальным и выразительным», но никогда «подражательным» [Фраккароли 1990, 395].

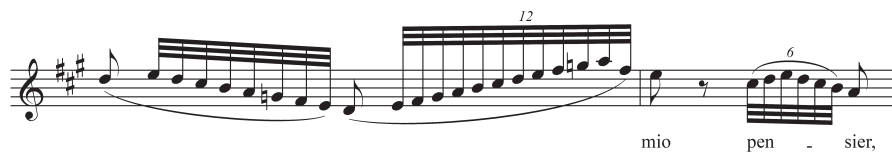
Дробя слово на слоги, отделяемые друг от друга посредством вокализов, композитор как бы рассредоточивает значение слова, но при этом он углубляет музыкальную значимость вокальной фразы и выразительную функцию певческого искусства. Таким образом, вокальная мелодия Россини изначально рождается орнаментированной: колоратура является ее глубинной сутью, а не механически добавленным украшением. Эту особенность мелодического мышления Россини можно иллюстрировать сотнями примеров — от первых неаполитанских опер до «Семирамиды» — последней итальянской оперы. Среди самых ярких — раздел *Allegro (Non più mesta)* в каватине Анджелины *Nacqui all' affanno* из «Золушки», *Andantino* дуэта Изабеллы и Мустафы *O che muso, che figura* из «Итальянки в Алжире», ария Елизаветы *Bell'alme generose* из «Елизаветы, королевы Англии», раздел *Allegro* каватины Арзаче *Ah, quel giorno* из «Семирамиды».

Кроме того, для вокального письма Россини характерны вокализы в виде гамм или гаммообразных пассажей, к которым композитор прибегает, как правило, в моменты высшего эмоционального накала. Такие моменты драмы всегда выражаются средствами виртуозного вокала, и последовательность гамм, причем зачастую «вне тактового размера» — одно из самых верных средств в женских партиях. Их много в ариях романтической и восторженной Анджелины в «Золушке», обольстительной и хитроумной Изабеллы в «Итальянке в Алжире», страдающей и преданной своему возлюбленному Елены в «Деве озера», властной, но страстно любящей главной героини «Семирамиды». Так, в каватине Семирамиды *Bel raggio lusinghiero* нисходящие и восходящие гаммы выражают амплитуду любовного восторга царицы (ил. 4), а в квинтете второго акта вокальная партия Семирамиды насыщена арпеджированными и гаммообразными вокализами, которые выражают авторитарные черты ее характера:

Ил. 4. Дж. Россини. «Семирамида». Каватина *Bel raggio lusinghiero*, тт. 47–50

Fig. 4. Gioachino Rossini. *Semiramide*. Cavatina *Bel raggio lusinghiero*, meas. 47–50

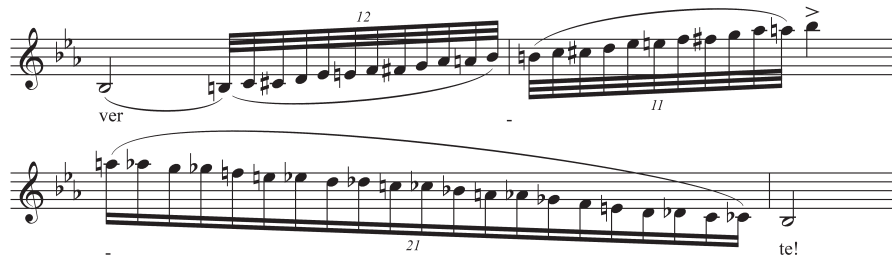
o - gni mio duol spa - ri, spa - ri, dal



В финальном рондо *Tanti affetti in tal momento* оперы «Дева озера» восторг и радость Елены передаются парящей, изысканно и разнообразно колорированной мелодией, включающей «послоговые» вокализы, элегантные фигуры опевания основных ступеней, арпеджированные пассажи и даже хроматическую гамму (ил. 5). Отметим, Россини был одним из первых, если не первым итальянским композитором, кто применял восходящие и нисходящие хроматические гаммы в качестве колоратурных фигур в партиях контральто.

Ил. 5. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 123–125

Fig. 5. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 123–125



Неотъемлемой чертой вокального стиля Россини было мелодическое варьирование. Примеров изящного варьирования в операх композитора бесчисленное множество. В той или иной степени они встречаются почти в каждой арии и в большинстве ансамблей, изобилующих утонченными, элегантными вокализмами, создающими впечатление легкости и беспредельной гибкости голоса.

В некоторых своих ариях Россини прибегал к устаревшей форме арии *da capo*, в которой реприза не выписывалась. Это отнюдь не означало, что певцы просто механически повторяли первую часть. Напротив, эта форма прижилась в итальянской опере именно потому, что давала творческий простор для вокального варьирования первоначальной мелодии

в репризе. Так же, как другие композиторы, Россини не выписывал репризы, потому что доверял своим исполнителям варьировать и украшать вокальную партию в соответствии с их талантом, вкусом и возможностями. Невозможно представить, чтобы автор музыки мог смириться перед неизменным повторением первой части в трехчастной репризной арии или одобрить подобное. Если тот или иной певец не владел навыками вокальной импровизации, композитор сам сочинял для него вариации, причем при повторных постановках опер, когда главные партии исполняли другие артисты, Россини заново переделывал для них собственные каденции и вариации. Известно также, что на досуге композитор любил переписывать репризы арий *da capo* в операх других композиторов.

Однако, как отмечалось в статье о формообразующих принципах Россини,

чередование разнохарактерных арий в опере *seria* метастазиянского образца сменилось чередованием разнохарактерных, нередко контрастных частей *la solita forma*, которая в силу своей эластичности и универсальности проникла не только в арии, но и в ансамбли, и в финалы [Садькова, Жесткова 2016, 13].

Последний раздел арии или ансамбля обычно представлял собой подвижную зажигательную кабалетту, форма которой основывалась на принципе вокального варьирования, то есть насыщения основной мелодии вокализмами и фиоритурами. Такова кабалетта *Ah! Chi sperar potea* финального рондо Елены в «Деве озера». В нотном примере (ил. 6) мы видим первоначальную мелодию: она опирается, как свойственно вокальным мелодиям Россини, на периодическую структуру, состоящую из четырех коротких фраз. Характерно, что даже изначально мелодия содержит гаммообразный вокализ на последнем слоге слова «счастье» (*felicità*). В следующем примере (ил. 7) представлена ее вариация: окончания первой и второй фраз наделяются арпеджированным восходящим пассажем, а окончание слова *felicità* колорируется еще более изощренно, причем диапазон пассажа расширяется с ундецимы до более чем двух октав (*ля-си-бемоль*²). Дальнейшее мелодическое варьирование передает возрастание чувства радости Елены (*О, да! Мир возвращается / и можно вздохнуть с облегчением! / Я с отцом и любимым... / Какое счастливое мгновение!*) и доходит до чистого упоения колоратурой. Обращает на себя внимание и то, что слова остаются неизменными, но благодаря мелодическому варьированию и насыщению мелодии вокализмами выражается мощное эмоциональное *crescendo*.

Ил. 6. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 81–87

Fig. 6. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 81–87

Ah! Chi spe - rar po - te - a, ah! Chi spe - rar po - te - a
 tan - ta fe - li - ci - ta tan - ta fe - li - ci - ta!

Ил. 7. Дж. Россини. «Дева озера». Рондо *Tanti affetti in tal momento*, тт. 104–111

Fig. 7. Gioachino Rossini. *La Donna del Lago*. Rondo *Tanti affetti in tal momento*, meas. 104–111

Ah! Chi spe - rar po - te - a, ah! Chi spe - rar po -
 - te - a tan - ta fe - li - ci -
 - ta!
 tan - ta, fe - li - ci - ta.

Хотя некоторые композиторы и певцы упрекали Россини в повторах, нетрудно опровергнуть этот упрек, поскольку внимательное изучение мелодической структуры россиниевских арий показывает, что композитор, напротив, избегал механических повторов вокальных фраз. Особенно ярко этот принцип проявляется у Россини в ариях строфической формы, где второй и третий куплеты порой подвергались не просто варьированию, а значительной переработке. В качестве примера вспомним арию Армиды *D'amor al dolce impero* из одноименной оперы: мелодия второго

куплета изменяется за счет вокализов в триольном ритме, а в третьем куплете мелодика насыщается арпеджированными фигурами.

Строфическая форма с мелодическим варьированием встречается в Романсе Дездемоны из третьего акта «Отелло», но здесь композитор не перерабатывает вокальную мелодию, а обогащает ее изысканными фиоритурами. Такой тип мелодического варьирования не противоречит логике сценического действия, как может показаться на первый взгляд. Дездемона в отчаянии от несправедливых обвинений в неверности Отелло и предательстве. Услышав песню гондольера под окнами, она вспоминает о своей погибшей подруге и поет ее любимую песню про иву. В каждом куплете переживания героини становятся все более острыми и болезненными, и вместе с тем усиливается колоратурный компонент вокальной мелодии.

Партию Дездемоны Россини сочинил для своей будущей супруги Изабеллы Кольбран, но позднее, когда опера ставилась в Итальянском театре в Париже, а в роли Дездемоны блистала Джулия Гризи, Россини переписал для нее Романс Дездемоны, насытив его новыми формами вокального варьирования. Это, наряду с другими фактами того же порядка, показывает, что Россини был истинным наследником и продолжателем традиций *bel canto*. Он считал, что Италия была родиной «пения, трогającego душу» [Россини 1968, 43]. Эта фраза часто встречается в письмах и устных высказываниях композитора и всегда относится к вокальным традициям прошлого. Даже оперный гений Моцарта Россини объяснял тем, что в юности Моцарт побывал в Италии, «когда там еще умели хорошо петь» [Фраккароли 1990, 342].

Между тем, самому Россини, прошедшему хорошую вокальную школу, пришлось сочинять свои оперы в те времена, когда кастраты почти не пели на оперных сценах. Поначалу он нашел выход в сочинении главных мужских партий для контральто *en travesti*. А в Неаполе на место женскому контральто в «брючных» ролях пришел высокий тенор — *tenore-contraltino*. Сложившиеся требования не отвечали вокальным вкусам и взглядам Россини, но он не шел против них, а находил практические решения возникающих проблем. Утверждение высокого тенора в главных мужских ролях опер Россини было в свое время революционным новшеством. Но оно отразило не новаторскую энергию Россини, а его стремление воплотить принцип староитальянского *bel canto*: любыми путями сохранить за главной мужской ролью высокий голос — если не кастрата и не контральто *en travesti*, то хотя бы тенора-контральтино, владеющего схожим диапазоном.

Россини не ставил перед собой амбициозной цели реформировать принципы итальянского вокального искусства. Но, откликаясь на эстетические и практические запросы своего времени, он значительно модернизировал вокально-исполнительский стиль, освободив его от механического, бездумного добавления орнаментики и сделав вокальную колоратуру важнейшим выразительным средством.

Список источников

- [1] Жесткова, Садыкова 2013 — Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.
- [2] Жесткова 2014 — Жесткова О. В. Haute-contre в парижской Опере и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 28–33.
- [3] Жесткова 2015 — Жесткова О. В. Вокальные новации Жильбера Дюпре // Opera musicologica. 2015. № 2. С. 46–61.
- [4] Россини 1968 — Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания: Переводы с ит., фр. и нем. / ред.-сост., автор вступ. ст. и прим. Е. Ф. Бронфин. Ленинград: Музыка, 1968. 232 с.
- [5] Садыкова 2016 — Садыкова Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2016. 216 с.
- [6] Садыкова, Жесткова 2016 — Садыкова Л. А., Жесткова О. В. La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2016. № 5 (59). [Статья 3]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (дата обращения: 10.03.2023)
- [7] Фраккароли 1990 — Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Переводы с ит., нем. и фр. / сост. И. Константинова; вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин. Москва: Правда, 1990. 544 с.
- [8] Celletti 2001 — Celletti R. A history of bel canto / trans. from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon press, 2001. 228 p.
- [9] Royer 1875 — Royer A. Histoire de l'Opéra. Paris: Bachelin-Deflorenne, 1875. 228 p.

References

- [1] Zhestkova, Olga V. & Sadykova Liliya A. (2013). “Primadonna Rossini i Meyerbeera” [“Prime donna of Rossini and Meyerbeer”]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]*. 2013. No. 4. Pp. 150–175 (in Russian).
- [2] Zhestkova, Olga V. (2014). “Haute-contre v parizhskoy Opere i golos Adolpha Nourrit” [“Haute-contre in Paris Opéra and Adolphe Nourrit’s voice”]. In *Starinnaya muzyka [Early Music]*. 2014. No. 3. Pp. 28–33 (in Russian).
- [3] Zhestkova, Olga V. (2014). “Vokal’nye novatsii Gilberta Duprez” [“Gilbert Duprez’s vocal innovations”]. In *Opera musicologica*. 2015. No. 2. Pp. 46–61 (in Russian).

- [4] Rossini, Gioachino (1968). *Izbrannye pis'ma. Vyskazyvaniya. Vospominaniya* [Selected letters. Comments. Memoirs]: Translation from Italian, French and German, editor-compiler, author of introductory article and notes Elena F. Bronfin. Leningrad : Muzyka, 232 p. (in Russian).
- [5] Sadykova, Liliya A. *Opery seria Gioachino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii* [Operas seria by Gioachino Rossini: vocal art and dramatic]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Zhiganov Kazan State Conservatory, responsible organization. Kazan, 216 p. (in Russian, unpublished).
- [6] Sadykova, Liliya A. & Zhestkova, Olga V. (2016). "La solita forma v operakh seria Gioachino Rossini" ["La solita forma in the operas seria by Gioachino Rossini"]. In *Izrail XXI. Muzykal'nyy zhurnal [Israel XXI. Music journal]*. 2016. No. 5 (59). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (accessed: 10.03.2023)
- [7] Fraccaroli, Arnaldo (1990). *Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominaniya* [Rossini's letters. Memories]: Translation from Italian, French and German, compiler Irina Konstantinova; introductory article and notes by Elena Bronfin. Moscow : Pravda, 544 p. (in Russian).
- [8] Celletti, Rodolfo (2001). *A history of bel canto*, translated from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon press, 228 p.
- [9] Royer, Alphonse (1875). *Histoire de l'Opéra*. Paris: Bachelin-Deflorenne, 228 p.

Статья поступила в редакцию: 10.03.2023; одобрена после рецензирования: 10.05.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 10.03.2023; approved after reviewing: 10.05.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

исторических связей» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор К. В. Зенкин, 2019). Область научных интересов — музыка эпохи романтизма, музыкальная педагогика.

Дмитрий Анатольевич Лыков — аспирант 3 курса Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра хореографии, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. П. Груцынова). Там же окончил бакалавриат (2018) и магистратуру (2020). Сфера научных интересов — западноевропейский балетный театр конца XX — начала XXI века.

Лю Сяохэ — ассистент-стажер кафедры вокального искусства Казанской государственной консерватории имени Назиба Жиганова. Окончила среднюю школу при Северо-Восточном педагогическом университете в г. Чанчунь (Китай). В 2021 окончила Казанскую консерваторию по специальности «вокальное искусство». Автор нескольких научных статей о музыкальном театре и вокальном искусстве. Тематика научных исследований: вокальное искусство и европейская опера XIX века.

Ольга Николаевна Макарова — историк балета, критик, кандидат искусствоведения (2012); доцент кафедры хореографического искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, ответственный редактор издательского отдела Мариинского театра. Окончила филологический факультет РГПУ имени А. И. Герцена, педагогический факультет Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, аспирантуру Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне Российский государственный институт сценических искусств). Автор книги «Национальный танец в современном балете» (Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2013), публикаций в научных сборниках, буклетах Мариинского театра и изданиях периодической печати.

2019). The area of scientific interests is music of romanticism, musical pedagogy.

Dmitry A. Lykov — Postgraduate Student (3rd year) at The Russian institute of Theatre Art — GITIS (Department of Choreography, scientific adviser: Anna P. Grutsynova, Dr. Habil. (Doctor of Arts), Associate Professor), Bachelors (2018) and Masters (2020) Degrees of the same institution. Research interests focus on the ballet theatre of Western Europe in the late 20th and early 21st centuries.

Liu Xiaohe is a postgraduate student of the Department of Vocal Art of the Zhiganov Kazan State Conservatoire. Graduated from Changchun Middle school affiliated with Northeast Normal University (China) and Zhiganov Kazan State Conservatoire (2021, specialty “Vocal art”). She is an author of a number of scientific articles on problems of the European musical theater and vocal art. Her research interests focus on the vocal art and European opera of the 19th century.

Olga N. Makarova — ballet historian, critic, PhD in Arts, 2012; Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Herzen Russian State Pedagogical University, Executive Editor of the Publishing Department of the Mariinsky Theatre. Graduated from the Philological Department of the Herzen University, Pedagogical Department of Vaganova Ballet Academy, completed a post-graduate course at the St. Petersburg State Academy of Theater (now the Russian State Institute of Performing Arts). Author of the book “National Dance in Modern Ballet” (St. Petersburg: Baltic Seasons, 2013), publications in scientific magazines, booklets of the Mariinsky Theatre and periodicals.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru