

Нина Пилипенко

«MIO BEN RICORDATI» Ф. ШУБЕРТА И М. И. ГЛИНКИ: К ПРОБЛЕМЕ «СВОЕ—ЧУЖОЕ»

... как же был я поражен, когда вдруг услышал неземной голос — женщина пела, мелодия ее песни глубоко трогала душу, а слова были такие: Mio ben ricordati <... >.

Как же мне сказать тебе о том неизведанном чувстве, которое пробуждали во мне эти звуки, протяжные — нараставшие и таявшие <... >. Мелодия своеобразная, ни на что не похожая <... > — не мелодия, а воплощенная меланхолия, сама глубокая, блаженная меланхолия страстной любви, — голос, который выпевал ее с простыми украшениями, то поднимался вверх и тогда звучал подобно хрустальным колокольчикам, то опускался вниз, замирая на вздохах безнадежной тоски...¹

Э. Т. А. Гофман. «Автомат»

В вокальном творчестве Шуберта и Глинки существует несколько пересечений, связанных с выбором текстов. Одно из них достаточно хорошо известно: оба композитора положили на музыку отрывок из «Фауста» Гёте. «Гретхен за прялкой» — известнейшая песня Шуберта, а «Песнь Маргариты» Глинки принадлежит к числу самых значительных в его романсовом наследии конца 1840-х годов. Сравнение напрашивается само собой, эти два сочинения сопоставлял в свое время еще А. Серов [10, 113]. Но существует и другая параллель: оба композитора обратились к одному и тому же тексту Метастазиио «Mio ben ricordati» — выбор, на первый взгляд, необычный, однако вполне объяснимый и даже закономерный.

В биографиях Шуберта и Глинки есть одна общая черта, впрочем, типичная для композиторов той эпохи. И тот и другой, находясь на пути к овладе-

нию мастерством, брали уроки у итальянцев: Шуберт, как известно, у Сальери, Глинки — у Леопольдо Дзамбони, сына баса-буффо Луиджи Дзамбони, на что он сам указывает в «Записках»: «У сына известного buffo итальянской бывшей тогда оперы в Петербурге Zamboni брал уроки в композиции» [1, 3], [7, 31]. Сальери в представлениях не нуждается, Дзамбони же принадлежал к семье профессиональных певцов, входившей в круг общения Россини и выступавших какое-то время в Санкт-Петербурге. Методы преподавания Сальери и Дзамбони были сходные²: ученик получал текст Метастазиио на итальянском и должен был положить его на музыку, соблюдая правила просодии:

«Сальери давал Шуберту небольшие итальянские стансы для переложения на музыку...» [12, 29].

«Он [Дзамбони] задавал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и пр. ...» [1, 33].

Именно таким образом — как учебное сочинение — в 1828 году³ и появилась ария Глинки «Mio ben ricordati». Затем она была переделана в дуэт и издана в 1829 году [9, 69].

История канцоны Шуберта на тот же текст более причудливая. Несмотря на то что подавляющее большинство итальянских арий композитор положил на музыку в годы учебы у Сальери, есть все же несколько исключений. Одно из них — «Четыре канцоны», сочиненные в 1820 году (т. е. спустя три года после того, как занятия прекратились) для Франциски Ронер фон Эренверт, невесты Йозефа фон Шпауна, его близкого друга [13, 401]. Четвертая канцона, замыкающая этот маленький цикл, написана на те же слова, что и ария Глинки. Неизвестно, почему Шуберт остановился именно на «Mio ben ricordati», но одно сказать можно с уверенностью: выбор был осознанным, поскольку это не учебное сочинение.

Сам текст заимствован из «Александра в Индии» («Alessandro nell'Indie») Пьетро Метастазиио, либретто, очень популярного в XVIII веке. Известно более 80 опер⁴, созданных на его основе — в их числе «Пор» («Poro, re dell'Indie», 1731) Георга Фридриха Генделя и «Клеофида» («Cleofide», 1731) Иоганна Адольфа Хассе⁵. Последнее полномасштабное сочинение на этот сюжет, правда, с сильно переработанным либретто, было написано Джованни Пачини в 1824 году. На пике популярности «Александра в Индии» — в 30–60-х годах XVIII века — каждое десятилетие создавалось от 12 до 16 опер⁶.

Сам текст представляет собой арию, вложенную в уста одного из второстепенных героев — индийского военачальника Гандарта, влюбленного в Эриксену, сестру Пора⁷. В одной из сцен третьего акта⁸ Эриксена умоляет возлюбленного не оставлять ее брата в беде (буквально «в таком положении» — «in questo stato» [17, 77]). Гандарт же в ответ просит не забывать его, если ему случится умереть.

Поразительно, но несмотря на то, что авторство текста канцоны Шуберта было известно с самого начала или по меньшей мере со времени публикации в Полном собрании сочинений в 1895 году [21], по отношению к Глинке оно оставалось неустановленным до начала 2000-х годов. И только в 2004 году появилась

статья англоязычного исследователя Стюарта Кэмпбелла, в которой итальянские тексты ариетт Глинки были атрибутированы как принадлежащие перу Метастазо [4], [9, 74]. Впрочем, в концертной практике его «Mio ben ricordati» до сих пор иногда фигурирует как сочинение на слова неизвестного автора⁹.

Насколько опусы Шуберта и Глинки «итальянские»? Ведь в конце концов свои лучшие вокальные сочинения оба композитора создавали, используя тексты на родном языке.

В отношении канцоны Шуберта исследователи вполне единодушны: так, Джон Рид указывает на «россиниевскую сладость и “возвышенность” [‘lift’]» [19, 423], а Грэм Джонсон — на предвосхищение стиля Беллини [16, 23].

Что касается Глинки, мнения музыковедов не столь однозначны. Кэмпбелл, например, считает, что его итальянские опусы имеют «некий обобщенный стиль», «связанный не с Италией как таковой, а с универсальным языком популярной музыки той эпохи» [4, 68]¹⁰. В то же время Петрушанская, хоть и соглашается с Кэмпбеллом в общих чертах, указывает все же на старинную итальянскую оперу как на прообраз музыкального стиля Глинки в этих ариях [9, 75]. Впрочем, следование этим «устаревшим» моделям, по ее мнению, было несколько наивным и скорее интуитивным.

В качестве источника таких моделей Петрушанская называет сочинения Кауэра, Паизиелло, Кавоса, которые в свое время ставились на Санкт-Петербургской сцене. Однако помимо этих несколько абстрактных образцов в то время существовала уже почти столетняя традиция музыкального воплощения текста «Mio ben ricordati» — как в рамках собственно опер на сюжет «Александра в Индии», так и в виде отдельных канцон, создававшихся либо в учебных целях, либо для любителей домашнего музицирования. Сравнение с этой традицией помогает, на мой взгляд, лучше понять специфику ариетт Шуберта и Глинки.

В первую очередь это музыкальное прочтение «Mio ben ricordati» с точки зрения формы. Текст Метастазо состоит из двух строф, что предполагает — в духе того времени — *da capo* с повторением первой из них. Такая форма вполне ожидаемо господствует в ариях на соответствующий текст вплоть до середины XVIII века. Однако, начиная с 1760-х годов, появляются иные композиционные решения. Большинство из них, правда, все же подразумевают репризу в том или ином виде — или хотя бы повторение текста первой строфы¹¹. Эта традиция сохраняется и в XIX веке, в том числе и в канцонах, вплоть до Гаспаре Спонтини, который в 1846 году создал на этот текст ариетту *da capo*¹².

В рамках традиции остается и Глинка: в его «Mio ben ricordati» мы находим точный репризный повтор первой строфы. Шуберт же — по-видимому, вполне осознанно — выбирает куплетную форму, опираясь не на общие различия между строфами, а на тонкие нюансы в тексте Метастазо. В каждой строфе противопоставляются два базовых понятия, в которых сконцентрировано содержание этой арии — смерть и любовь. Причем Метастазо позаботился о том, чтобы ключевые для смысла слова оказались в аналогичных местах строфы, которая делится таким образом на два двустипия. Соответственно, Шуберт делает акцент на противопоставлении двух понятий, разде-

Таблица 1¹³

1 строфа	2 строфа
<p>b-moll Mio ben ricordati, Se avvien, ch'io mora:</p> <p>Помни, милая, если так случится, что я умру</p> <p style="text-align: center;"> b</p>	<p>b-moll E se pur amano Le fredde ceneri;</p> <p>И если может любить холодный прах,</p> <p style="text-align: center;"> b</p>
<p>B-dur Quanto quest' anima Fedel t'amò.</p> <p>Как эта душа верно любила тебя</p>	<p>B-dur Nell' urna ancora T'adorerò.</p> <p>то в могиле я буду все еще обожать тебя.</p>

ляя их ладовыми (одноименные минор и мажор) и гармоническими (вторая низкая) средствами (см. Таблицу 1).

Обращает на себя внимание выбор лада и тональности. В итальянских оперных ариях на текст «Mio ben ricordati» господствует мажор. Среди доступных для анализа образцов минорных арий очень мало. Одна из них принадлежит Генделю, другая, возможно, Микеле Кабаллоне¹⁴; кроме того, в миноре написана ариетта Спонтини. Конечно, практически везде есть традиционная светотень, часто на основе одноименных тональностей, когда средние разделы *da capo*, где в тексте господствуют образы смерти, написаны в одноименном миноре — например, в «Mio ben ricordati» Карла Генриха Грауна (1744) и Давида Переса (вторая версия, 1755).

Что касается выбора тональности, то в доступных для анализа партитурах чаще всего встречаются F-dur, G-dur, Es-dur, A-dur (больше одной арии), а также C-dur, D-dur и E-dur. И хотя главной причиной выбора наверняка было тесситурное удобство, нельзя исключить и определенное влияние тональной семантики — в зависимости от того, что хотел подчеркнуть композитор: пасторальный тон, героический пафос или любовное чувство (см. [3, 35–38]). Показательно, что Глинка находится в русле традиции и выбирает даже не одну, а две из названных тональностей: G-dur и Es-dur, вводя последнюю в середину ариетты.

Выбор Шуберта гораздо более специфичен. Прежде всего он примыкает к той небольшой части композиторов, которые мыслят начало «Mio ben ricordati» в миноре. Но сам этот минор — глубокая бемольная тональность, b-moll не только в песнях Шуберта встречается совсем нечасто (кроме этого, еще 6 случаев¹⁵), но и для итальянской оперы XVIII века, можно сказать, находится под запретом. Одноименный B-dur, который его оттеняет, хоть и любим Шубертом, но не входит в число предпочтительных для композиторов, писавших арии на этот текст, что, возможно, также связано со сложившимся восприятием этой тональности [3, 35]¹⁶.

Таблица 2. Система повторов в «Mio ben ricordati» Шуберта и Глинки

Шуберт	Глинка
1 строфа: ab <u>ab</u> cd <u>cd</u>	1 строфа: ab cd <u>cd</u>
2 строфа: ab <u>ab</u> cd <u>cd</u>	2 строфа: ab <u>cc</u> <u>dd</u>

С другой стороны, Шуберт и Глинка оказались солидарны в выборе размера — $3/4$, и в этом отношении они невольно следуют сложившейся в итальянской опере традиции: трехдольные метры в «Mio ben ricordati» встречаются чаще, чем двудольные, две самые первые по времени версии музыкального воплощения этого текста созданы Винчи и Генделем¹⁷ в размерах $3/8$ и $3/4$.

Еще один интересный момент — система текстовых повторов. Для итальянской оперы она обычна, хотя и здесь есть свои нюансы. В первую очередь, как правило, повторяются целые строфы — иногда без изменений, иногда с различными усложнениями, дополнительным внутристриховым повтором отдельных слов или перестановкой стихов, как, например, у Джан Франческо де Майо¹⁸ или Бальдассаре Галуппи¹⁹. (Сразу замечу, что ни у Шуберта, ни у Глинки подобных усложнений нет.) Повторяться может также одно из двустиший — первое (у Галуппи) или второе (у Генделя), а иногда и отдельные стихи (у Генделя). Глинка придерживается двух последних вариантов: в первой строфе он отделяет второе двустишие и повторяет его, во второй повторяет по два раза третий и четвертый стихи. Шуберт же использует принцип повтора, аналогий которому не удалось обнаружить ни в одной из доступных для анализа арий на тот же текст: он последовательно повторяет дважды каждое из четырех двустиший (см. Таблицу 2).

В первом двустишии Шуберт использует повтор для украшения мелодии квазивиртуозными вставками. Их появление неслучайно. Рид предполагает, что создание Четырех канцон было связано с модой на итальянскую оперу, которая набирала обороты в Вене как раз в конце 1810-х — начале 1820-х годов. По его словам, каждой барышне хотелось «петь как Кольбран» [19, 421–422], то есть иметь в своем репертуаре что-то итальянское, но такое, что можно было бы спеть, не обладая виртуозностью выступавших на венской сцене певиц. Варьирование мелодии при повторе — одна из черт, характерных для итальянской арии — в этой канцоне находится как раз в диапазоне возможностей любителя с небольшим голосом [16, 22].

И Шуберт, и Глинка мыслят двухтактовыми фразами, совпадающими с отдельными стихами и создающими ничем не нарушаемую периодичность. При этом ритмические рисунки некоторых фраз на один и тот же стих у них практически идентичны (пример 1).

С другой стороны, есть и различия. У Глинки эти фразы построены с метроритмической точки зрения почти одинаково, и все, кроме одной, начинаются на сильную долю (пример 2).

Пример 1. Ритмически сходные фразы в «Mio ben ricordati» Ф. Шуберта и М. И. Глинки

	а)	б)
Шуберт	<p>[Andantino]</p>	
	в)	г)
Глинка	<p>Largo</p>	

Пример 2. Варианты ритмизации фраз в «Mio ben ricordati» М. И. Глинки

Largo

Пример 3. Варианты ритмизации фраз в «Mio ben ricordati» Ф. Шуберта

Шуберт же последовательно чередует три варианта ритмизации — с сильной доли, из затакта и со слабой доли, что придает периодической структуре большую гибкость (пример 3).

Периодичность в сочинениях Шуберта и Глинки соотносится, как ни странно, с более ранними вариантами «Mio ben ricordati» (Гендель²⁰, отчасти Винчи — примеры 4, 5), тогда как композиторы второй половины XVIII века последовательно и, видимо, вполне сознательно ее разбивают (пример 6).

Подобная периодичность в целом, как известно, характерна для сочинений Россини [11, 44], чьи оперы в 20-е годы XIX века находились на пике популярности и в Австрии, и в России.

Пример 4. Л. Винчи «Mio ben ricordati», 1730 г.



Пример 5. Г. Ф. Гендель «Mio ben ricordati», 1731 г.



Пример 6. Дж. Ф. де Майо «Mio ben ricordati», 1766 г.



Итак, в ариеттах Шуберта и Глинки есть как общее, так и различное. Вместе с тем, если сопоставлять их с итальянской традицией, создается впечатление, что сочинение русского композитора во многих отношениях оказывается гораздо ближе к этой традиции, чем канцона австрийца. Так что же, исследователи неправы, и в первой больше итальянского, чем в последней?

Уже при первом знакомстве с «Mio ben ricordati» Глинки можно заметить неуловимое сходство с его же романсами. Более тщательный анализ позволяет это сходство обосновать. Так, например, в ариетте присутствуют характерные для вокальной лирики русского композитора мелодические обороты и приемы, описанные в известной работе Л. А. Мазеля о мелодике его романсов [6]. Это и секстовый диапазон в начальных фразах, и обороты с опеванием в окончаниях фраз, и квинтовые ходы в каденционных оборотах, и многое другое. Однако особую наглядность все эти приемы приобретают при сравнении «Mio ben ricordati» с самым «глинкинским» из романсов Глинки — «Я помню чудное мгновенье» (1840).

Сразу нужно оговориться, что мелодика в последнем намного прихотливее и изысканнее — и, что может показаться парадоксальным, выглядит гораздо более «итальянской» на фоне незатейливой мелодической линии в учебной арии. Однако в контурах некоторых фраз можно найти вполне заметное сходство, например, в последних фразах первых строф. (Для наглядности приведен соль-мажорный вариант романса — см. пример 7.)

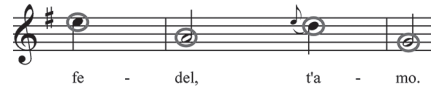
Правда, в своей учебной работе Глинка не использует прием с различными окончаниями — на терции и на приме тоники, — который придает особое очарование первой строфе его более позднего романса, но сходство все же очевидно.

В обоих сочинениях есть также обороты, которые Мазель называет среди типичных для романсовой мелодики Глинки, например, «нисходящее задержание «опетое» предыктом в виде нисходящей кварты» [6, 104] (пример 8).

Пример 7

а) М. И. Глинка

«Mio ben ricordati», тт. 6–8



б) М. И. Глинка

«Я помню чудное мгновенье», тт. 12–14



Пример 8

а) М. И. Глинка

«Mio ben ricordati», тт. 5–6



б) М. И. Глинка

«Я помню чудное мгновенье», тт. 8–10



С собственно опеванием связан еще один характерный для романсового творчества Глинки прием, который описывает Мазель, — это симметричное соотношение мелодических оборотов, находящихся на некотором расстоянии друг от друга [6, 93]. В обоих случаях возникает своего рода мелодическая рифма в окончаниях первой и третьей фраз, а в «Mio ben ricordati» этот прием использован и во второй строфе (пример 9).

Пример 9

М. И. Глинка

«Mio ben ricordati»



М. И. Глинка

«Я помню чудное мгновенье»



Пример 10

а) «Mio ben ricordati»

G-dur Es-dur

б) «Я помню чудное мгновенье»

D-dur B-dur

И, наконец, еще одна явно слышимая параллель — особенности границы между первым и вторым разделами: в обоих случаях это большетерцовое сопоставление тональностей, когда прима предшествующей тоники становится терцией следующей. Примечательна также смена типа фактуры: в обоих случаях создающая лирический образ гармоническая фигурация сменяется более «решительным» аккордовым складом (пример 10).

Таким образом, несмотря на то, что по ряду формальных параметров Шуберт отходит от итальянской традиции гораздо дальше, чем Глинка, конечный результат оказывается противоположным. В канцоне мы слышим идеальную кантилену, может быть, даже более идеальную, чем у самих итальянцев, а в ариетте Глинки находим своеобразный экстракт его собственного романсового стиля — пусть и основанного на итальянском прообразе, но при этом индивидуального и узнаваемого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Записки. — Москва: Музыка, 1988. — 222 с.
2. Гофман Э. Т. А. Крейсериана. Новеллы / пер. А. Михайлова. — Москва: Музыка, 1990. — 400 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX вв. — Москва: Композитор, 2007. — Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.
4. Кэмпбелл С. Об авторстве текстов итальянских романсов М. И. Глинки // Музыка России. — Москва: Композитор, 2004. — С. 65–68.
5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. — Москва: Классика-XXI, 2004. — Часть II. Эпоха Метастазियो. — 768 с.

6. *Мазель Л. А.* Заметки о мелодике романсов Глинки // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. — Москва: Советский композитор, 1982. — С. 79–125.
7. *Петрушанская Е.* Glinka — Rossini, via Zamboni // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — Т. 1. — С. 30–44.
8. *Петрушанская Е.* Итальянские опусы Глинки петербургского периода. Поэтика и метаморфозы // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — Т. 2. — С. 126–133.
9. *Петрушанская Е.* Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. — Москва: Классика-XXI, 2009. — 448 с.
10. *Серов А. Н.* Статьи о русской музыке. — Москва: Издательство Юрайт, 2022. — 369 с. — URL: <https://urait.ru/bcode/493725> (дата обращения: 19.08.2022).
11. *Сусидко И. П.* Оперная форма у Россини // Дж. Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. — Киев: Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. — С. 41–46.
12. *Шпаун Й.* О Шуберте // Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. — Москва: Музыка, 1964. — С. 26–43.
13. *Deutsch O. E.* Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hg. v. der Internationalen Schubert-Gesellschaft. — Kassel: Bärenreiter, 1978. — Serie VIII: Supplement. Band 4. — 712 S.
14. *Gerhard A.* Spontini, Gaspare [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — URL: [Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm](https://www.oxfordjournals.org/lookup/htmlarea/grove_mpain.htm)
15. *Jackmann J. L.* Caballone [Cabalone, Gabbalone, Gabellone], Michele // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — V. 1. — P. 667.
16. *Johnson G.* Schubert and the Theatre // The Hyperion Schubert Edition: A Series of Compact Discs Containing all of Schubert's Songs, Volume 9. — London, 1988.
17. *Metastasio P., [Vinci L.]* Alessandro nell'Indie; drama per musica di Pietro Metastasio ... Da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame, nel carnevale dell'anno 1730. — Roma: Per il Zempel, e il de Mey, si vendono a Pasquino, 1730.
18. *Neville D.* Metastasio [Trapassi], Pietro // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — V. 3. — P. 351–361.
19. *Reed J.* The Schubert Song Companion. — Manchester: Mandolin, 1997. — 510 p.
20. *Rice J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. — Chicago: The University of Chicago Press, 1998. — 648 p.
21. *Schubert F.* Vier Canzonen von Metastasio // Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. — Serie XX. Band 10. — S. 48–53.
22. *Tutte le opere di Pietro Metastasio.* — Firenze: Tipografia Borghi e Compagni, 1832. — 1098 p.

REFERENCES

1. *Glinka M. I.* Zapiski [Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
2. *Hoffmann E. T.A.* Krejsleriana. Novelly [Kreislarian. Novellen] / per. A. Mihajlova. Moscow: Muzyka, 1990. 400 p.
3. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vv. [Classical Style in Music of the 18th — early 19th Centuries] Moscow: Kompozitor, 2007. V. II. 224 p.
4. *Campbell S.* Ob avtorstve tekstov ital'yanskikh romansov M. I. Glinki [On the Authorship of the Texts of Italian Romances by Mikhail Glinka] // Muzyka Rossii [Music of Russia]. Moscow: Kompozitor, 2004. P. 65–68.
5. *Lutzker P. V., Susidko I. P.* Ital'yanskaya opera XVIII veka [18th Century Italian Opera]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. V. II. 768 p.

6. *Mazel' L. A. Zametki o melodike romansov Glinki [Notes on the Melody of Glinka's Romances] // Mazel' L. A. Stat'i po teorii i analizu muzyki [Articles on the Theory and Music Analysis]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1982. P. 79–125.*
7. *Petrushanskaya E. Glinka — Rossini, via Zamboni // M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Mikhail Glinka]. Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij: v 2-h tt. [To the 200th Anniversary of the Birth. Materials of International Conferences: in 2 vols.] / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, S.-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, otv. red. N. I. Degtyareva, E. G. Sorokina. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chajkovskogo, 2006. T. 1. P. 30–44.*
8. *Petrushanskaya E. Ital'yanskie opusy Glinki peterburgskogo perioda. Poetika i metamorfozy [Italian Opuses of Glinka's Petersburg Period. Poetics and Metamorphoses] // M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Mikhail Glinka]. Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij: v 2-h tt. [To the 200th Anniversary of the Birth. Materials of International Conferences: in 2 vols.] / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, S.-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, otv. red. N. I. Degtyareva, E. G. Sorokina. — Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chajkovskogo, 2006. T. 2. P. 126–133.*
9. *Petrushanskaya E. Mihail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva [Mikhail Glinka and Italy: Mysteries of Life and Work]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 448 p.*
10. *Serov A. N. Stat'i o russkoj muzyke [Essays on Russian Music]. Moscow: Izdatel'stvo Yurajt, 2022. 369 p. URL: <https://urait.ru/bcode/493725> (accessed: 19.08.2022).*
11. *Susidko I. P. Opernaya forma u Rossini [Rossini's Opera Form] // G. Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya: sbornik statej [G. Rossini: Modern Aspects of the Composer's Heritage Study]. — Kiev: Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1993. P. 41–46.*
12. *Spaun J. O Shuberte [On Schubert] // Vospominaniya o Shuberte [Memories on Schubert] / sost., perevod, predisl. i primech. Yu. Hohlova. Moscow: Muzyka, 1964. P. 26–43.*
13. *Deutsch O. E. Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hg. v. der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel: Bärenreiter, 1978. Serie VIII: Supplement. Band 4. 712 S. [German O. E. Franz Schubert Thematic catalogue of his works in chronological order / Franz Schubert New Edition of all works / ed. v. the International Schubert Society. Kassel: Bärenreiter, 1978. Series VIII: Supplement. Volume 4. 712 p.]*
14. *Gerhard A. Spontini, Gaspare [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: [Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm](https://www.oxfordmusical.com/grove/html/grove/mpain.htm)*
15. *Jackmann J. L. Caballone [Cabalone, Gabbalone, Gabellone], Michele // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 1. P. 667.*
16. *Johnson G. Schubert and the Theatre // The Hyperion Schubert Edition: A Series of Compact Discs Containing all of Schubert's Songs, Volume 9. London, 1988.*
17. *Metastasio P., [Vinci L.] Alessandro nell'Indie; drama per musica di Pietro Metastasio ... Da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame, nel carnevale dell'anno 1730. Roma: Per il Zempel, e il de Mey, si vendono a Pasquino [Metastasio P., [Vinci L.] Alessandro nell'India; drama for music by Pietro Metastasio ... To be represented in the Theater called the Ladies, in the carnival of the year 1730. Rome: For the Zempel, and the de Me vendono, they are sold in Pasquino], 1730.*
18. *Neville D. Metastasio [Trapassi], Pietro // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 3. P. 351–361.*
19. *Reed J. The Schubert Song Companion. Manchester: Mandolin, 1997. 510 p.*
20. *Rice J. A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 648 p.*
21. *Schubert F. Vier Canzonen von Metastasio // Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Serie XX. Band 10. S. 48–53 [Schubert F. Four Canzones of Metastasio // Franz Schubert's Werke. Critically reviewed complete edition. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Series XX. Volume 10. P. 48–53].*
22. *Tutte le opere di Pietro Metastasio.[All works of Pietro Metastasio]. Florence: Tipografia Borghi e Compagni, 1832. 1098 p.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Перевод А. Михайлова [2].
- ² Дзамбони изучал контрапункт в Болонском музыкальном лицее под руководством Станислао Маттеи, который наставлял в свое время Россини и Доницетти и сам был учеником знаменитого падре Мартини [9, 69], [8, 127]. Е. М. Петрушанская указывает, что у последнего учился также Сальери [9, 75], однако это не совсем так: учениками Мартини были Джузеппе Симони (органист кафедрального собора в Леньяно) и, возможно, Флориан Леопольд Гассман. Первый обучал юного Сальери игре на клавире [20, 13], второй — контрапункту [Там же, 18].
- ³ Несмотря на то, что в «Летописи жизни и творчества» ария датирована 1827 годом, нельзя не согласиться с Петрушанской, которая относит ее к 1828 году, т.е. ко времени занятий с Дзамбони [9, 69].
- ⁴ Согласно The New Grove Dictionary of Opera — 82, включая редакции, которые композиторы создавали для постановок в разных городах [18, 355].
- ⁵ Первая опера на либретто Пьетро Метастазियो — «Александр в Индии» Л. Винчи, поставленная в 1730 году [5, 369].
- ⁶ Например, с 1742 по 1750 г. было создано по меньшей мере 14 опер [18, 355].
- ⁷ Петрушанская пишет, что ария принадлежит Эриксене [9, 87]. Кроме того, не совсем понятно ее утверждение, что «не все запутанные линии обретают в этой опере серия свойственный этому жанру *lieto fine*» [Там же], поскольку обе пары влюбленных счастливо соединяются в конце. Пересказ либретто см.: [5, 695–697].
- ⁸ В сцене X. В ряде источников фигурирует VII сцена [9, 87], [13, 401], однако в оригинале либретто Метастазियो, созданного для Винчи, это именно сцена X [17, 77]. Тем не менее существует и другой вариант, где эта ария действительно звучит в седьмой сцене — именно он опубликован в Полном собрании сочинений Метастазियो, изданном в 1832 г. во Флоренции [22, 96–97].
- ⁹ Афиша [Электронный ресурс] // Мариинский театр. Приморская сцена. URL: https://prim.mariinsky.ru/playbill/playbill/2017/4/30/2_1800 (дата обращения: 20.11.2017).
- ¹⁰ Цит. по: [9, 75].
- ¹¹ Как, например, в «*Mio ben ricordati*» Джан Франческо де Майо: повтор текста первой строфы (правда, с изменением порядка слов) приходится на средний раздел неполной сонатной формы, а реприза заканчивается, фактически не успев начаться (см. партитуру на сайте Берлинской государственной библиотеки — URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000304F500000000>).
- ¹² 1846 год указан в описании автографа на сайте Берлинской государственной библиотеки (URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000304F500000000>), в то время как в The New Grove Dictionary of Music and Musicians время создания не указано [14].
- ¹³ Существует перевод «*Mio ben ricordati*» на русский язык, сделанный П. И. Чайковским по заказу Юргенсона для ариетты Глинки [8, 132]. Однако он не совсем точен и по духу, и по содержанию, поэтому здесь приведен подстрочник.
- ¹⁴ В The New Grove Dictionary of Opera «Александр в Индии» (1740) указан в числе сомнительных сочинений Кабаллоне [15, 667].
- ¹⁵ Среди них — «Ее портрет» из «Лебединой песни».
- ¹⁶ В «*Mio ben ricordati*» итальянских композиторов B-dur может появляться в качестве побочной тональности (например, у Майо).
- ¹⁷ В «Клеофиде» Хассе «*Mio ben ricordati*» отсутствует.
- ¹⁸ *Mio ben ricordati, ricordati, / Se avvien, ch'io mora: / Quanto quest' anima, quest' anima / Fedel t'amò.*
- ¹⁹ При повторе первой строфы: *mio ben ricordati si ricordati mio ben.*
- ²⁰ В «*Mio ben ricordati*» Глинки можно найти еще одно соответствие арии Генделя на этот текст — отсутствие инструментального вступления. В итальянской опере это редкий случай, однако у Генделя не единственный (можно вспомнить знаменитую арию Альмилены из «Ринальдо»). Отсутствие вступления в ариетте Глинки, возможно, связано с неопытностью молодого композитора, не осознававшего, что этот раздел необходим певцу.