

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

Цзя Цзиньюй, Л. А. Скафтымова

Музыкально-театральные идеалы Екатерины II и оперы Е. Фомина

Аннотация

В статье рассматриваются взаимоотношения российской императрицы Екатерины II и композиторов, работавших при дворе и бывших ее соавторами при создании музыкально-сценических произведений. Придворная карьера Е. И. Фомина не сложилась с самого начала, и связано это было, на наш взгляд, с несовпадением музыкально-театральных идеалов композитора и Екатерины II. После первого неудачного с точки зрения императрицы опыта сотрудничества Фомин больше не привлекался к работе в придворном театре, однако на протяжении всего творческого пути композитор пытался реабилитироваться в глазах императрицы, предлагая свои варианты музыкально-театральных сочинений на интересные императрицу сюжеты и темы.

Ключевые слова: Е. И. Фомин, Екатерина II, Дж. Сартти, Д. Чимароза, В. А. Моцарт, русская опера, русская народная песня, Н. А. Львов.

Jia Jinyu, L. A. Skaftymova

Musical and theatrical ideals of Catherine II and E. Fomin's opera

Summary

The article examines the relationship between the Russian Empress Catherine II and the composers who worked at the court and were her co-authors when creating musical and stage works. The court career of E. I. Fomin did not develop from the very beginning, and in our opinion, this was due to the discrepancy between the musical and theatrical ideals of the composer and Catherine II. After the first unsuccessful experience of cooperation — from the point of view of the Empress, — Fomin was no longer involved in the court theater, but throughout his career the composer tried to rehabilitate in the eyes of the Empress, offering his own versions of musical and theatrical compositions on subjects and topics of interest to the empress.

Keywords: E. I. Fomin, Catherine II, G. Sarti, D. Cimarosa, W. A. Mozart, Russian opera, Russian folk song, N. A. Lvov.

Одним из ключевых моментов биографии русского композитора Евстигнея Ипатьевича Фомина была премьера оперы «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786) на либретто Екатерины II, после которой императрица оказалась недовольной им, а композитор не только не получил никакой придворной должности, но и вовсе исчез с петербургского музыкально-театрального горизонта: «Начавший свою деятельность в России с сочинения оперы на либретто Екатерины II, [Фомин. — Ц. Ц., Л. С.] не смог получить достаточно видного музыкального поста, имя Фомина не значится ни при дворе, ни в списках преподавателей Академии художеств, ни в штатах петербургских театров того времени» [1. С. 7]. Один из лучших выпускников Академии художеств, посланный в 1782 году на обучение в Италию в знаменитую Болонскую филармоническую академию, возглавляемую падре Мартини (Джованни Баттиста Мартини более всего известен как учитель В. А. Моцарта), получивший по окончании курса и экзамена титул члена этой Академии, в 1786 году он вернулся в Петербург с самыми радужными ожиданиями. Нет никаких сомнений, что для дебюта на российской оперной сцене Фомин постарался показать всё, на что он был способен, воплотить всё лучшее, чем обладала опера того времени. Однако он не только не встретил понимания со стороны Екатерины II, но оказался в своеобразной опале, поскольку сотрудничество его со столичными театрами прервалось.

Музыка «Новгородского богатыря Боеслаевича» сохранилась только в виде оркестровых партий, и она всё ещё ждёт своих исследователей, реконструкторов и публикаторов, но, сопоставляя либретто Екатерины II с музыкой последующих опер Фомина, а также понимая, какой именно «багаж» знаний, умений и представлений мог получить болонский студент в 1780-х годах, можно с большой степенью достоверности предположить, в чём именно не

сошлись в своих представлениях композитор и его августейшая либреттистка.

Хотя Екатерина II декларировала своё равнодушие к музыке, на деле она очень придирчиво выбирала композиторов для своих оперных проектов. И Фомин, надо заметить, был не единственным композитором, которого она отвергла: в 1790 году императрица поначалу поручила сочинение музыки к «историческому действию» «Начальное управление Олега» недавно приехавшему в Россию Доменико Чимарозе, однако, услышав сочинённый им хор, она велела передать заказ Джузеппе Сартти. При этом довольно прохладное отношение к Чимарозе Екатерина II высказывала с самого начала, с его появления в России. Исследовательница творчества итальянского композитора Е. Е. Пермякова пишет: «Императрица неодобрительно высказывалась о некоторых произведениях итальянского мастера, не проявляя к нему достаточного расположения. Эта точка зрения подтверждается фактами и в целом справедлива. Двойственную, скорее негативную, оценку монархини получила опера “La Felicità inaspettata” („Неожиданное счастье“, либр. Ф. Моретти), представленная в феврале 1788 г. в Эрмитажном театре. В письме к Ф. М. Гримму императрица высказала свои впечатления по поводу „Реквиема“ — первого заказа, выполненного композитором сразу же по приезде в российскую столицу, и его музыкальной комедии, написав следующее: „Чимароза здесь сочинил заупокойную мессу для герцогини Серра Каприолы и комическую оперу, за которую я не дала бы и десяти монет. Впрочем, возможно, эта работа драгоценна для любителей и знатоков...“» [10. С. 205].

Последнее замечание особенно ценно в свете наших размышлений. Сама Екатерина II не причисляла себя к «знатокам», напротив, декларировала своё равнодушие к музыке (хотя на деле это было не так). Очевидно, что её идеал оперного сочинения не совпадал с идеалом Чимарозы, и в целом момент их несогласия, видимо, заключался в том же, в чём

и конфликт В. А. Моцарта и императора Иосифа II в 1782 году, который на премьере зингшпиля «Похищение из серая» сказал: «Слишком прекрасно для наших ушей и очень много нот» [Цит. по: 8. С. 37]. Это высказывание следует понимать вполне однозначно: музыка слишком сложна для немецкого зингшпиля, от которого ждут чего-то простого и бесхитростного, ведь такие спектакли обычно даже не были рассчитаны на оперных певцов, поскольку роли часто исполнялись драматическими актёрами. Однако и Моцарт, и уж тем более Чимароза, воспитанные итальянской оперной традицией, на первое место всегда ставили музыку и оперный вокал. Кроме того, к концу XVIII века традиция итальянской оперы представляла собой очень развитое и сложное явление, со множеством жанровых вариантов, со своим выразительным языком и обилием эффектных приёмов.

Начиная с 1786 года Екатерина II выступила либреттисткой пяти русских комических опер. Первой в этом ряду был «Февей» с музыкой В. Пашкевича (1786), затем «Новгородский богатырь Боеслаевич» с музыкой Е. Фомина (1786), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» с музыкой Э. Ванжуры (1787), «Горе-богатырь Косометович» с музыкой В. Мартина-и-Солера (1789), «Федул с детьми» с музыкой В. Пашкевича и В. Мартина-и-Солера (1791).

Известно, что русским языком императрица владела не очень хорошо, и стихотворные части либретто писала не она: «Всё, что выходило из-под пера Екатерины, писали секретари — И. П. Елагин, Г. В. Козицкий и А. В. Храповицкий. Императрица не писала стихов, поручая стихотворные фрагменты помощникам, которые нередко использовали стихотворения других авторов» [7. С. 27]. Но при этом Екатерина II имела достаточно отчётливые представления: 1) о целях создаваемых спектаклей; 2) об их языке, его условно-народной стилистике и 3) о музыкальном облике, который должен был соответствовать и целям, и языку.

Цели были разнообразными, но всегда совершенно конкретными и злободневными: «Например, опера „Февей“, основанная на сказке

Екатерины II, содержит назидание Павлу Петровичу слушаться матери и не ездить за границу. Сюжет оперы „Новгородский богатырь Боеслаевич“ построен на былине о новгородском князе Василии, силой проучившем новгородцев за непослушание. Опера „Горе-богатырь Косометович“, также по сказке Екатерины, — сатира на шведского короля Густава III и его неудачную войну против России» [7. С. 26]. Что касается языка либретто, то даже не сочиняя непосредственно тексты, Екатерина, вне всякого сомнения, давала достаточно точные указания своим помощникам. Это вполне узнаваемый стиль русской сказки и русской народной песни. Например, начало второго явления в «Новгородском богатыре Боеслаевиче» выглядит так:

Василий:

Одинъ остался добрый молодець,
Ещё нету съ нимъ товарища,
Ещё нету съ нимъ друга вернова;
Товарищъ мой былъ добрый конь,
А милой другъ былъ крепкой лукъ,
Слуги верные калёны стрелы,
Куда ихъ пошлю, туда самъ нейду [2].

Исследовательница музыкально-театральной деятельности Екатерины II Ю. С. Семёнова полагает, что конечной целью использования такого стилизованного под русский сказ и песню языка стала «необходимость познания характера русского народа через приобщение к его обычаям, нравам, традициям, культуре» [12. С. 40–41]. Это утверждение кажется нам несколько сомнительным, особенно в русле эстетики и целостной картины мира классической эпохи, отмеченной отчётливым европоцентризмом буквально во всём, включая и культуру. Скорее, былинно-сказочный русский язык был явлением до какой-то степени декоративным — как янычарский стиль или *chinoiserie*, китайский, — которому полностью должна была соответствовать музыкальная составляющая, естественно, основанная на русской народной песне, к которой именно тогда возник собирательно-исследовательский интерес. В центре

его стоял знаменитый сборник «Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положенные на музыку Иваном Прачем» (1790–1806). Этот сборник стал источником мелодий для многих композиторов, которые цитировали народные песни или создавали вариации на них.

Поскольку Екатерина II правила Российским государством, то главным музыкальным ориентиром была, разумеется, русская музыка. Однако это не исключает интереса к культурам других народов, населяющих обширную империю. Так, в опере «Февей» есть «Калмыцкий хор», который В. Пашкевич сопровождает «варварской» по классическим понятиям музыкой (в *g-moll*, на 6/8, с синкопами, тоническим органическим пунктом и очень неподвижной гармонией) с таким текстом: «В народе во калмыцком кушают каймак, сульяк и турмак, табак курят, кумыс варят», причём на протяжении всего хора слова, начиная с перечисления кушаний, повторяются, создавая грубовато-комический эффект.

Очевидно, именно такие простые (если не сказать упрощённые) в музыкальном смысле номера нравились Екатерине, и она ждала от композиторов, что они угадают её намерения. Эту особенность отмечает Ю. С. Семёнова: «Субординация между монаршей либреттисткой и её музыкальными соавторами выстраивалась как на основе субъективных факторов — личных симпатий и художественных вкусов, так и исходя из объективных предпосылок — профессионального мастерства, европейского авторитета, творческой одарённости. Однако на первом плане всегда была личность императрицы и выстраиваемая ею художественная концепция музыкально-сценического действия, перед композиторами же стояла задача чуткого её восприятия и адекватного музыкального воплощения. Таким образом формировалось особое амплуа придворного композитора, тип его творческого поведения в строго иерархических условиях. Неудивительно, что успешная придворная карьера ждала, скорее, композиторов не с ярким талантом и индивидуальностью, стремившихся к профессиональным новациям, а тех, кто обладал особой интуицией на вельможные му-

зыкальные вкусы. Поэтому среди творческих соавторов Екатерины II одни получили возможность дальнейшего сотрудничества с императрицей (как Пашкевич и Мартини-и-Солер) и успешного продолжения профессиональной карьеры при дворе (как Ванжура, Каноббио и Сартти), а другим, проявившим излишнюю самостоятельность (как Фомин), путь в придворный театр оказался закрыт» [11. С. 17].

Е. И. Фомин, только что вернувшийся в Петербург из Болоньи и будучи ещё очень молодым и не искушённым в придворных обычаях человеком (в 1786 году ему было 25 лет), этого знать не мог. Напротив, гордый присуждённым ему званием болонского академика (он всегда ставил своё звание на титульных листах своих сочинений), он сразу продемонстрировал своё мастерство, создав довольно сложную и музыкально интересную партитуру. Б. В. Доброхотов характеризует её так: «Уже в этом первом опыте сочинения оперы на русский народный сюжет Фомин использует творческий метод, доведённый годом позже в партитуре „Ямщиков на подставе“ до совершенства. ...В инструментовке привлекает внимание изящество фактуры оркестровых партий, прекрасное ощущение выразительности струнных инструментов, наличие певучих мелодических подголосков, деление номеров, исполняющихся одними духовыми инструментами» [1. С. 18].

Здесь снова напрашивается сравнение с В. А. Моцартом, который также учился в Болонье у падре Мартини и для которого вопрос о простоте или сложности музыкального языка в контексте понимания его монархом (Иосифом II) также оказался в какой-то момент поворотным для (в целом несостоявшейся) придворной карьеры. Оба композитора оказались «слишком» учёными, а их музыка — «слишком» сложной. Что же именно создавало эту «сложность» в их музыке?

Время учения в Болонье было, без сомнения, очень важным для обоих композиторов, и оба получили подобающую базу в контрапункте, в сочинении в строгом стиле полифонии, в вокальной композиции, а также в инструмен-

тальной. Моцарт, будучи католиком, конечно, сочинял на латинские богослужебные тексты. Фомин, выходец из православной страны, католической музыки, скорее всего, не писал, однако поскольку упражнения на сочинение контрапунктов на латинские тексты были частью обучения, то по крайней мере в учебных целях он, возможно, также освоил этот род композиции. Во всяком случае, чтобы пройти испытание на получение звания *accademico compositore*, соискатель должен был сочинить антифон на заданный *cantus firmus* в строгом стиле: «Во времена Моцарта хоровой полифонический склад в стилистическом отношении не был совершенно однородным. Пожалуй, наиболее архаичная его разновидность — строгий стиль палестриновского толка. В самом очищенном, стилизаторски рафинированном облике он культивировался Болонской филармонической академией. Его нормы были весьма далеки от музыкальной практики и соблюдались лишь при подготовке экзаменационных заданий в конкурсе на звание болонского академика» [6. С. 161–162]. Е. И. Фомин этим званием обладал, и его можно обнаружить, например, на титульном листе увертюры к опере «Ямщики на подставе» [9. С. 8]. Таким образом, техникой строгой полифонии он, без сомнения, владел, и это заметно по его музыке.

Освоение полифонических техник оставалось основой обучения композиторов XVIII века даже в последней его трети. Умение написать правильную фугу было показателем композиторского мастерства и в последующие столетия, и причиной этого было не только следование давней академической традиции, но и вполне практические соображения. Строгий стиль полифонии накладывал на композитора множество ограничений: в диапазоне голосов, в правилах их сочетания по вертикали, в голосоведении и т. д. Один из композиторов-педагогов, также причастных к этой традиции, И. Г. Альбрехтсбергер, писал: «Под строгим письмом я подразумеваю то, что сочиняется только для певческих голосов без какого-либо инструментального сопровождения. В нём больше пра-

вил, чем в свободном. Причина: певцу труднее спеть звуки, чем инструменталисту сыграть» [Цит. по: 5. С. 176]. Далее он перечисляет самые основные ограничения строгого стиля, из которых следует, что композитор должен был прежде всего думать о певцах, их возможностях и удобстве.

Можно сказать, что умение сочинять в строгом стиле оставалось «за рамками» композиторских умений учеников падре Мартини — как умение решать гармонические задачи в современных курсах гармонии. Но оно давало некоторые практические умения, обладание которыми видно в партитуре, написанной в любом другом стиле того времени. Например, в начале увертюры к мелодраме «Орфей» (см. пример 1) композитор пишет у струнной группы (партию виолончелей дублируют фаготы, они опущены в примере) фактически хоровое правильное четырёхголосие, где он заботится о мелодическом противодвижении голосов, правильном разрешении уменьшенных аккордов и той выразительности мелодических голосов, о которой упоминал Б. В. Доброхотов.

В любой партитуре Фомина можно обнаружить безупречное голосоведение, правильную гармонию, ясную музыкальную форму, умение работать как с протяжёнными мелодиями, так и с короткими мотивами, использование имитационной и подголосочной полифонии, стремление к темброво уравновешенному звучанию, к созданию интонационно интересного тематического материала — то есть всему тому, за что стоило бы похвалить профессионального композитора той эпохи. Но всё это было не тем, чего ждала в опере — и особенно комической — Екатерина II.

Вторая опера Фомина, написанная на либретто Н. А. Львова, была, вероятно, попыткой композитора реабилитироваться в глазах Екатерины. «Ямщики на подставе», скорее всего (хотя прямых документальных подтверждений нет), были приурочены к поездке императрицы по южным областям. Предполагалось, что она может заехать и в Тамбов, где губернатором в то время был Г. Р. Державин, и логично, что

1 Увертюра к мелодраме «Орфей», сокращенная партитура

Largo

находящийся на службе у него Фомин написал оперу на подходящий по случаю сюжет: в опере речь идёт о некоей «матушке», чей приезд все ожидают и на него полагаются в разрешении своих проблем: «Сюжет был вполне подходящим для такого случая. Обладая известной долей социального критицизма, опера вместе с тем содержала недвусмысленную лесть показному либерализму императрицы» [3. С. 195].

Логично также, что при использовании текста Львова Фомин обратился к его сборнику русских народных песен, и в основу нескольких ключевых номеров были положены настоящие напевы. При этом композитор проявил даже большую чуткость к их особенностям, чем Прач, приписавший к одностольным мелодиям «подобающий» аккомпанемент. Во-первых, композитор осознал и воплотил в музыке преимущественно хоровую природу русской народной песни. Конечно, в оперных номерах нет народно-песенной гетерофонии, однако подголосочный склад таких номеров, как хоры «Не у батюшки соловей поёт», «Высоко сокол летает», песня Тимофея «Ретиво сердце молодецкое» (на мелодию песни «Дорогая ты моя матушка»), показывает довольно чуткое слышание компо-

зитором именно народной песни. Во-вторых, русская песня воспринималась Фоминым не как декоративная «инкрустация» в оперу, а как стилистическая основа всего её языка, и поэтому народно-песенными интонациями насыщены все номера оперы, включая и увертюру, основанную на «мелодиях в народном духе».

Поскольку Екатерина II так и не приехала в Тамбов и, соответственно, не услышала второй оперы Фомина, мы не знаем её мнения по поводу этого оперного опыта. Однако сложность музыки в партитуре Фомина не только не стала меньше, но и увеличивалась от оперы к опере, поэтому «Ямщики на подставе» императрицу, скорее всего, тоже бы не удовлетворили.

Вслед за комическими операми Екатерина осуществила постановку уже серьёзного «исторического действия» — «Начальное управление Олега» (1791). Как уже упоминалось, Д. Чимароза был отстранён от сочинения, а честь создания музыки на монарший текст передана Дж. Сартти. Поскольку «историческое действие» имело прямое отношение к «греческому проекту» императрицы, то в опере даже предпринимается попытка воссоздания древнегреческой музыки на текст перевода из «Алкесты» Ев-

рипида. Сарти с большим энтузиазмом взялся за эту задачу и даже написал «трактат» с обоснованием тех музыкально-выразительных средств, которые он использовал.

В «Алкесте», которая представляет собой «театр в театре», диалоги Геракла, Адмета и хора написаны в жанре мелодрамы, «соединяющей в себе все преимущества музыкального и драматического искусства» [4. С. 32]. В предисловии к своей музыке Сарти писал: «Я не осмелился положить на ноты речей Ираклия и Адмета, во-первых, потому что неизвестны мне ни силы, ни качества голосов Актёров, для представления сих лиц назначенных; во-вторых же, по тому, что такая новость была бы трудна для исполнения во время отсутствия сочинителя оной. Старался я, однако, сопровождать сии речи краткими выходками арфы со скрипкою без смычка, для изображения, сколько возможно ближе, древней Лиры, которую в подобных случаях употребляли» [Цит. по: 4. С. 32]. То есть Сарти старался быть как можно более аутентичным, используя мелодекламацию при воспроизведении, как он полагал, древнегреческой музыки.

В том же 1791 году Фомин тоже написал мелодраму на древнегреческий мифологический сюжет — «Орфея» на старое либретто Я. Княжнина (1763). Хотя композитор не претендовал на воссоздание чего бы то ни было, он также обратился, во-первых, к серьёзному жанру, во-вторых, к античному сюжету (который к тому же заканчивается трагически — смертью всех героев) и, в-третьих, к жанру мелодрамы в связке с серьёзным античным сюжетом. И всё это происходит тогда же, когда появляется «Начальное управление Олега».

Б. В. Доброхотов рассматривает фоминского «Орфея» в следующем ряду сочинений: «В России XVII–XVIII веков исполнялись следующие произведения, написанные на эту тему: балет „Орфей“ Шютца (1673–1675), „Орфей во аде“ — музыкальная комедия с плясками духов Ф. Фиршта (1730), „Орфей и Эвридика“ — мелодрама с хором и балетом Ф. Арайя (1757), „Орфей и Эвридика“ — мелодрама с балетами Торелли

(1763), „Орфей и Эвридика“ — героический балет Ф. Арайя и, наконец, „Орфей“ Глюка» [1. С. 31–32]. Однако ни слышать этих сочинений, ни видеть их партитур Фомин не мог — за исключением, разве что, довольно популярной глюковской оперы. А вот привлёкшее всеобщее внимание коллективное сочинение «Начальное управление Олега» на текст Екатерины II было «на слуху», и возможно, что Фомина заинтересовал мелодраматический эксперимент Сарти, поэтому он представил свой вариант «античной мелодрамы».

Надеялся ли он всё ещё на внимание императрицы? Полагал ли, что его мастерство оперного композитора в конце концов будет оценено? Вряд ли мы когда-нибудь с полной уверенностью сможем ответить на эти вопросы. Но здравый смысл заставляет полагать, что Фомин стремился к должности придворного музыканта и прилагал все возможные усилия, чтобы её занять. Для этого ему было необходимо либо покровительство каких-либо значительных лиц при дворе — а их, очевидно, не было, — либо благосклонность Екатерины II, которую он потерял ещё в 1786 году и с тех пор пытался вернуть. Но Фомин, обладая прекрасным музыкальным чутьём, не обладал чутьём царедворца, он был слишком самостоятелен в своём мышлении и эстетических идеалах, поэтому буквально пришёлся «не ко двору». Это во многом определило его жизненный и творческий путь, который мог бы быть гораздо более ярким и плодотворным.

Список литературы

References

1. Доброхотов Б. В. Евстигней Фомин. М.: Музыка, 1968. 107 с.
Dobrokhoto B. V. Evstigney Fomin [Evstigney Fomin]. Moscow, Muzyka, 1968, 107 p. (In Russ.)
2. Екатерина II. Новгородский богатырь Боеслаевич. Опера комическая в 5-ти действиях. Режим доступа: <http://ekaterina-ii.niv.ru/ekaterina-ii/dramaturgiya/novgorodskij-bogatyr-boeslavich.htm>. (Дата обращения: 23.05.2023).
Catherine II. Novgorodsky bogatyr Boeslavich [Novgorod Bogatyr Boeslavich]. Comic opera in 5 acts. Available at: <http://ekaterina-ii.niv.ru/ekaterina-ii/dramaturgiya/novgorodskij-bogatyr-boeslavich.htm>. Accessed: 23.05.2023. (In Russ.)
3. Келдыш Ю. В. Опера «Ямщики на подставе» и её авторы // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6. Ямщики на подставе: Опера... / Ред. Ю. В. Келдыш и др. М.: Музыка, 1977. С. 193–204.
Keldysh Yu. V. Opera "Yamshchiki na podstave" i ee avtory [Opera "The Coachmen on the stand" and its authors]. *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva*. Vyp. 6. Yamshchiki na podstave: Opera... [Monuments of Russian musical art. Vol. 6. Coachmen on a stand: opera...]. Ed. Yu. V. Keldysh. Moscow, Muzyka, 1977, pp. 193–204. (In Russ.)
4. Кириллина Л. В. Сарты, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 12–41.
Kirillina L. V. Sarti, Euripid i Tretij Rim [Sarti, Euripides and the Third Rome]. *Journal of Moscow Conservatory*. 2012, no. 1, pp. 12–41. (In Russ.)
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
Kirillina L. V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov: Muzykal'nyj yazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical Style in music of the XVIII — early XIX centuries: Musical language and principles of musical composition]. Moscow, Kompozitor, 2007, 224 p. (In Russ.)
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. 2-е изд., исправленное. М.: Классика—XXI, 2015. 624 с.
Lucker P. V., Susidko I. P. Mozart i ego vremya [Mozart and his time]. Moscow, Klassika—XXI, 2015, 624 p. (In Russ.)
7. Максимова А. Е. «Ахридеич» — опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // Opera musicologica. 2012. № 4(14). С. 25–73.
Maksimova A. E. "Ahrideich" — opera-skazka Ernesta Vanzhury na libretto Ekateriny II ["Akhrideich" is an opera-tale by Ernest Vanzura based on a libretto by Catherine II]. *Opera musicologica*. 2012, no. 4(14), pp. 25–73. (In Russ.)
8. Нимечек Ф. К. Жизнь императорского королевского капельмейстера Вольфганга Готлиба Моцарта / Пер. с нем. С. Грохотова // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М.: Классика—XXI, 2007. С. 21–82.
Nimechek F. K. Zhizn' imperatorskogo korolevskogo kapel'mejstera Vol'fganga Gotliba Mozarta [The Life of the Imperial Royal Kapellmeister Wolfgang Gottlieb Mozart]. *Mozart. Istori i anekdoty, rasskazannye ego sovremennikami*. Moscow, Klassika—XXI, 2007, pp. 21–82. (In Russ.)
9. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6. Ямщики на подставе: Опера... / Ред. Ю. В. Келдыш и др. М.: Музыка, 1977. 215 с.
Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva. Vyp. 6. Yamshchiki na podstave: Opera... [Monuments of Russian musical art. Vol. 6. Coachmen on a stand: Opera...]. Moscow, Muzyka, 1977. 215 p. (In Russ.)
10. Пермякова Е. Е. Комические оперы Д. Чимарозы 1780–90-х годов: поэтика и стилистика. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 242 с.
Permyakova E. E. Komicheskie opery D. Chimarozy 1780–90-h godov: poetika i stilistika [D. Cimarosa's comic operas of the 1780s–90s: Poetics and stylistics]. PhD thesis. Moscow, Rossijskaja akademija muzyki, 2004, 242 p. (In Russ.)
11. Семёнова Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань: КГК, 2011. 26 с.
Semjonova Yu. S. Muzykal'no-teatral'naya deyatel'nost' Ekateriny II [Musical and theatrical activity of Catherine II]. Abstract of PhD thesis. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2011, 26 p. (In Russ.)

12. Семёнова Ю. С. Некоторые особенности увертюр в музыкально-театральных спектаклях на либретто Екатерины II // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 3(19). С. 39–53.

Semjonova Yu. S. Nekotorye osobennosti uvertyur v muzykal'no-teatral'nyh spektaklyah na libretto Ekateriny II [Some features of overtures in musical and theatrical performances based on the libretto of Catherine II]. Music. Art, research, practice. 2017, no. 3(19), pp. 39–53. (In Russ.)

Об авторе

Цзя Цзиньюй — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (РГПУ им. А. И. Герцена).

Россия, Санкт-Петербург.
tszinyuy@inbox.ru

Скафтымова Людмила Александровна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Россия, Санкт-Петербург.
lskaft@mail.ru

About author

Jia Jinyu — Post-graduate student of the Department of Musical Education of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (Herzen University).

Russia, St. Petersburg.
tszinyuy@inbox.ru

Skaftymova Lyudmila Alexandrovna — PhD of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Russian Music of the St. Petersburg State Conservatory of N. A. Rimsky-Korsakov, Professor of the Department of Musical Education and Education of the Russian State Pedagogical University of A. I. Herzen.

Russia, Saint Petersburg.
lskaft@mail.ru