

12. Polozova, I.V. & Polozov, S.P. (2019) Rol' dukhovykh instrumentov v muzyke D.S. Bortnyanskogo i otrazhenie estetiki galantnogo stilya [The role of wind instruments in the music of D.S. Bortnyansky and the reflection of the aesthetics of the gallant style]. *Philharmonica*. 3. pp. 1–10. [Online] Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30167 (Accessed: 09.11.2024).
13. Ekimova, K.N. (2017) Kontsertnaya simfoniya Dmitriya Bortnyanskogo: k probleme zhanrovoy prinadlezhnosti [Dmitry Bortnyansky's Concert Symphony: on the problem of genre affiliation]. *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury – Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture*. 3(11). [Online] Available from: <http://vestnikkuki.esrae.ru/12–232> (Accessed: 16.10.2024).
14. Sokolov, O.V. (2006) Forma – krasota i tvorcheskaya perspektiva [Form is beauty and a creative perspective]. In: Syrov V. (ed.) *Otechestvennaya muzyka ot Glinki do postmoderna* [Russian music from Glinka to postmodern]. Nizhniy Novgorod. pp. 15–23.
15. Butsko, Yu.M. & Rakhmanova, M.P. (2016) Orkestr Chaykovskogo [Tchaikovsky Orchestra]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii – Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. Vol. 7. 3. pp. 32–45.
16. Tumanina, N.V. (2014) *P.I. Chaykovskiy: velikiy master, 1878–1893 gg.* [P.I. Tchaikovsky: the Great Master, 1878–1893]. Moscow: LENAND.
17. Petukhova, S.A. (2015) Kontsertnaya fantaziya Rimskogo-Korsakova na russkie temy or. 33 v otechestvennoy istorii zhanra i v tvorchestve kompozitora [Rimsky-Korsakov's Concert Fantasy on Russian themes Op. 33 in the national history of the genre and in the composer's work]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya – The Art of Music: Theory and History*. 13. pp. 132–145. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertnaya-fantaziya-rimskogo-korsakova-na-russkie-temy-or-33-v-otchestvennoy-istorii-zhanra-i-v-tvorchestve-kompozitora> (Accessed: 09.11.2024).
18. Getslev, B.S. (1983) O dramaturgii krupnykh instrumental'nykh form vo vtoroy polovine XX veka [On the dramaturgy of large instrumental forms in the second half of the twentieth century]. In: Tsendrovsky, V. (ed.) *Problemy muzykal'noy dramaturgii XX veka* [Problems of musical dramaturgy of the twentieth century]. Moscow: GMPI. Vol. 69. pp. 5–48.
19. Blok, V.M. (1973) *Violonchel'noe tvorchestvo Prokof'eva: Issledovanie* [Prokofiev's cello work: A Study]. Moscow: Music.
20. Kravets, N.Ya. (1999) *Instrumental'nye kontserty S.S. Prokof'eva* [Instrumental concerts by S.S. Prokofiev]. Art History Cand. Diss. Moscow.
21. Zarodnyuk, O.M. & Moskvina, O.A. (2020) *Puti razvitiya zhanra kontserta v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Ways of development of the concert genre in Russian music of the second half of the twentieth century]. Nizhniy Novgorod: Publishing House of the M. I. Glinka National Music Institute.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-114-123

Цзя Цзиньюй

«ОРФЕЙ» Е.И. ФОМИНА И ЕВРОПЕЙСКИЕ ОПЕРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Мелодрама «Орфей» Е.И. Фомина представляет собой одно из ключевых для истории русского оперного театра сочинений. Рассмотрение его в контексте развития европейских оперных традиций позволяет понять, что именно и каким образом повлияло на возникновение этого сочинения, и какие тенденции оказались важными и востребованными на русской музыкально-театральной сцене.

Е.И. Фомин демонстрирует в «Орфее» не просто поверхностную связь с традициями оперной и церковной музыки, но глубокую укорененность своего музыкального мышления в итальянской опере.

Ключевые слова: *Е.И. Фомин, русская серьезная опера, итальянская опера, мелодрама, театральный стиль.*

К концу XVIII столетия в России оперный театр был явлением уже привычным для публики: в театрах Петербурга, Москвы, других городов, в частных театрах шли разнообразные представления, почти всегда с музыкой, часто с балетом, на разных языках, с различными сюжетами, включая мифологические, исторические, волшебные, бытовые и прочие. И все это составляло очень пеструю картину, в которой, однако, можно было увидеть некоторые закономерности и проследить явные линии преемственности и развития. Большая часть оперных спектаклей, ставящихся на значительных столичных сценах, – это оперы итальянских и французских композиторов, исполняемые иностранными артистами. Русская опера только начинала свое развитие, и, как и в других странах, она была связана, прежде всего, с комедией. Однако тем более интересными и ценными представляются редкие сочинения, относящиеся к серьезной опере, формирование которой также началось в XVIII столетии. В их числе – мелодрама Евстигнея Ипатьевича Фомина (1761–1800) «Орфей».

«Орфей» – несомненная вершина творчества Е.И. Фомина и одно из самых ярких достижений русского музыкального театра. Разумеется, оно уже давно интересует исследователей. Очень многое остается неизвестным, в том числе время и место первого исполнения спектакля, имена задействованных в нем актеров, степень участия в представлении балета, имя балетмейстера и т.д. Конечно, по этому поводу выдвигается множество предположений. Их можно найти в работе Е.В. Келдыша о Е.И. Фомине [1. С. 84–111], в книге А.С. Рабиновича «Русская опера до Глинки» [2. С. 86–103], в монографии Б.В. Доброхотова [3], статье А.Л. Порфирьевой в энциклопедии «Музыкальный Петербург» [4. С. 196–200] и в других источниках. Однако для рассуждений, связанных с историей постановки спектакля «Орфей», недостает прямых документальных свидетельств.

Поэтому исследование музыки «Орфея» Е.И. Фомина возможно и более плодотворно проводить в другом русле: в широком контексте европейских оперных традиций, отлично известных композитору и по его учебе в Болонье в 1784–1786 гг., и по репертуару петербургских театров, где шли, в том числе, модные оперные новинки со всей Европы. Очевидно, что тот музыкально-театральный контекст, в который был погружен композитор, не мог не найти отражение в его последнем сочинении, и именно он повлиял на многие принятые им решения об облике спектакля.

Если рассматривать «Орфея» Е.И. Фомина изолированно от русской музыкально-театральной культуры того времени, то сочинение это предстает обособленным и вызывает множество вопросов: почему типично оперный сюжет нашел воплощение в жанре мелодрамы? Почему легендарный мифологический певец не поет? Почему Е.И. Фомин использует довольно старый текст Я.Б. Княжнина (1763), уже положенный на музыку Дж. Торелли? Почему, наконец, после целой череды довольно удачных комических спектаклей Е.И. Фомин обратился к серьезному сюжету, для воплощения которого он даже не мог опереться на известные образцы? Ответы на эти вопросы непосредственно связаны с темой данной статьи и представляют собой задачи настоящего исследования.

До «Орфея» можно назвать лишь два сочинения в жанре серьезной оперы, написанные на либретто на русском языке, – это «Цефала и Прокрис» (1755) итальянского композитора Ф. Арайи и «Альцеста» (1758) немецкого композитора Г.Ф. Раупаха; оба произведения основаны на текстах А.П. Сумарокова. Однако они отстоят довольно далеко по времени создания от «Орфея» Е.И. Фомина, принадлежат совершенно другой

эпохе и другому стилю. Кроме того, они воплощают жанр итальянской оперы *seria*, Е.И. Фомин же избрал для своего сочинения форму мелодрамы.

Хотя «Орфей» Е.И. Фомина – первая русская мелодрама, написанная на русском языке русским композитором, в целом обращение к жанру мелодрамы в конце XVIII столетия не выглядело слишком оригинальным. Появление мелодрамы традиционно связывают с «Пигмалионом» (1762) Ж.-Ж. Руссо, музыку к которому создавали разные композиторы (Г. Куанье, А. Швейцер, Й. Бенда); в 1770–1790-е гг. возникло множество спектаклей, где также декламация актеров сочеталась со звучанием оркестра и хоровыми номерами, наиболее известные среди них: «Ариадна на Наксосе» (1774), «Медея» (1775), «Филон и Теона» (1779) Й. Бенды, «Софонисба» (1782) К.Г. Нефе, «Вертер» (1796) Г. Пуньяни. Мелодрама также могла быть составной частью традиционных оперных форм, как в шестой сцене второго акта в «Медее» (1797) Л. Керубини, седьмой сцене из второго акта оперы «Андромеда» (1798) Дж. Сарти, а также в операх И.Ф. Райнхарда, Г.Й. Фоглера, П. Винтера, К. Каннабиха. Как пишет Б. Бровер-Любовски, «сцены, оформленные как мелодрама, стали очень популярны в революционной Франции, в комической опере и происходящей от нее героической комедии, в “Les Mariages samnites” (1768) и “Pierre le grand” (1790) А. Гретри, “Paul et Virginie” (1794) Ж.-Ф. Лесюера, “Mylidore et Ephrosine” (1794) Э.Н. Мегюля и особенно в комической опере Л. Керубини» [5. С. 6].

Ж.-Ж. Руссо, создавая «Пигмалиона», старался в мелодраме отойти от канонов серьезной французской оперы Ж.-Б. Люлли и Ф. Кино и противопоставить «естественную» декламацию текста театральному речитативу: «Эстетической целью мелодекламации была естественность (декламация, а не пение), не наносящая ущерба интенсивности передачи лирических чувств, сложных душевных движений; сопровождение декламации музыкой решало эту проблему» [6. С. 202]. При этом даже по названиям очевидно, что мелодекламация связывалась с серьезными и трагическими сюжетами, в основном античными. Примечательно, что год создания «Пигмалиона» – 1762 – совпадает с венской премьерой «Орфея» К.В. Глюка, который до французской сцены доберется только в 1771 году.

В России жанр мелодрамы также присутствовал, хотя до конца XVIII века большой популярностью не пользовался. Первой мелодрамой, видимо, был спектакль «Пигмалион, или Сила любви» (1779) авторства Н.Г. Поморского (партитура не сохранилась, могла быть составлена из музыки разных композиторов). Затем – «Орфей» (1781) Ф. Торелли на либретто Я.Б. Княжнина (с хорами «в античном духе»), после чего в мелодраме «Начальное управление Олега» (1790) Дж. Сарти создал «историческое представление» в 5 актах, а в 1791 году Е.И. Фомин снова положил на музыку текст Я.Б. Княжнина, создав новую версию мелодрамы «Орфей», которую очень хвалили современники, отмечая, что Е.И. Фомин «превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно» [7. С. 12].

Как и Дж. Торелли, Е.И. Фомин, создавая «Орфея», мыслил языком, прежде всего, итальянской оперы: здесь можно обнаружить совершенно итальянскую увертюру¹, узнаваемый театральный *stile ombra*; оркестровые фрагменты, написанные как вступление к арии; собственно арии, где солист-вокалист заменен инструментом; заметное разграничение «речитативных» и «ариозных» моментов; связь музыки и текста. Приведем некоторые примеры.

Начало первой сцены выглядит как оркестровое вступление к арии *lamento*, нисходящие интонации, «вздохи», солирующие флейты (инструмент оплакивания), мрачный *g-moll*, обилие уменьшенных гармоний и постоянно слышного тритона *c-fis*, остановки-замирания с ферматами соответствуют типичному набору ее выразительных средств (см. пример 1).

¹ Об этом нам уже доводилось писать в статье «Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина» [8].

Пример 1. Фомин Е.И. «Орфей» – начало первой сцены

Примечательно, что музыка в этой сцене идет впереди слов, и Орфей, чередуя свои реплики с оркестровыми фрагментами, «подытоживает» и комментирует уже выраженное в музыке. Начальный фрагмент заканчивается репликой «Лишенному дражайшей Евридики, противен весь Орфею свет». Далее в ц. 14 *Spirituoso* начинается музыка совершенно другого характера: низкие струнные играют по мажорному доминантовому аккорду, высокие исполняют ритмически активную, пульсирующую трелеобразную фигуру, чередуя с фанфарной интонацией в пунктирном ритме, а замолкнувшие флейты заменены на типично «военный» инструмент – гобой. И здесь Орфей «поясняет»: «Мне ада страшные места не дики», то есть он полон решимости отправиться в опасное путешествие, и в музыке она показана также узнаваемыми средствами, характерными для итальянской оперы (впрочем, ставшими к тому моменту уже довольно универсальными).

Театральный *stile ombra* находит выражение в хорах басов, изображающих загробный «голос», а также в связанной с ними теме вступления в увертюре. Во всех названных фрагментах Е.И. Фомин сознательно усиливает традиционные выразительные средства, доводя до крайности: он использует не просто неустойчивые гармонии, но с устрашающе звучащим перечением, возникающим между верхним звуком *си бемоль* у флейт и нижним *ля* у литавр (см. пример 2); использованы не просто духовые инструменты, но с добавлением рогового оркестра, который не был обычным явлением в оперном театре; также стоит отметить использование характерного *ре минора*, динамические «перепады» от *p* к *ff*, «сползающий» хроматический бас, темную окраску демонстративно антивокальной партии, порученной мужскому хору, скандирующему очень аскетичную мелодию в унисон.

Оказываясь по повелению богов перед воротами Аида, Орфей во всех других операх на этот сюжет исполняет арию, где его вокал укрощает ярость фурий. Здесь же звучит, по сути, тоже ария, но вокальная партия поручена солирующему кларнету, оркестр же, играя пиццикато, изображает аккомпанемент лиры.

Пример 2. Фомин Е.И. «Орфей» – первая сцена, хор басов

The image shows a musical score for a bass choir. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) and one piano accompaniment staff. The second system has five staves: two vocal staves (Soprano, Alto) and three piano accompaniment staves. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *sf sempre*. The lyrics are: И. мер на . дож. ду не . со . мнен . но :

В партии кларнета Е.И. Фомин использует типично вокальные приемы: длинные звуки, предполагающие филировку, украшения-опевания, трели, сопоставление крайних регистров в диапазоне двух с половиной октав («грудного» и «головного», этот диапазон вполне доступен певческому голосу), «стаккато» на одном звуке в высоком регистре,

арпеджио; композитор даже выписывает традиционную фермату, предполагающую исполнение каденции перед заключительным оркестровым отыгрышем.

Е.И. Фомин очень тонко и точно чувствует поэтическое слово, и по всей партитуре можно найти множество свидетельств того, как оркестр вслед за декламирующим актером «проговаривает» ключевые слова, повторяя их ритмику и просодию. Так, в первой сцене после возгласа «Супруга!» в партии скрипок многократно повторяется ритмическая фигура, ему просодически идентичная; когда заходит речь об Эвридике, в мелодии многократно повторяется фигура, просодически совпадающая с ее именем; при рассказе о смерти Эвридики Орфей описывает момент нападения змеи, и здесь оркестр вслед за актером, произносящим слово, «предлагает» мелодический вариант его озвучивания. Хотя в распоряжении Е.И. Фомина нет вокала и вокальных выразительных средств, здесь можно увидеть нечто похожее на «технику ключевого слова», используемую В.А. Моцартом, описываемую Л.В. Кириллиной как «технику внутренней организации музыкально-текстового единства оперы», где важные для смысла целого слова «возникают на очень важных и заведомо “слышных” местах» [9. С. 37].

Музыка всей мелодрамы выдержана в стилистике «высокой» серьезной драмы, причем, как и другие оперные композиторы, Е.И. Фомин усиливает серьезность звучания использованием, наряду с театральным, стиля церковной музыки. Яркий пример тому можно обнаружить во второй сцене, где в момент открытия врат Аида звучит короткий эпизод в b-moll. Музыка исполнена глубочайшей серьезности и благородства, простоты и одновременно искусности; полифонический склад, неквадратный девятитакт, строгое голосоведение, отсутствие скачков мелкими длительностями, подготовленные и правильно разрешенные диссонансы современнику Е.И. Фомина недвусмысленно указывали на использование церковного стиля, характерного для католической традиции. Выпускник Болонской филармонической академии, посвятивший довольно много времени упражнениям в строгом стиле, использует его в «Орфее», поступая примерно так же, как К.В. Глюк в «Альцесте», только если венский мастер опирался на протестантский пассион (и венцы тоже отлично слышали нечто нехарактерное для театрального стиля, прозвав «Альцесту» «De profundis», намекая на ее мрачный характер), то Е.И. Фомин – на музыку строгого ученого стиля.

Этот девятитактовый фрагмент выглядит очень похоже на девятитактовое же вступление к Stabat mater Дж.Б. Перголези, а позже, после вторичной потери Эвридики в печальном Largo в f-moll с ниспадающими интонациями в ритме траурного шествия, возникает практически точная цитата фрагмента из первого хора Stabat mater Д.Б. Перголези, она как бы «всплывает» в сознании Орфея после паузы (причем в оригинальном f-moll) и, узнаваемая выразительная интонация на слова «dolorosa» и «lacrimosa», звучит в партии скрипок.

Церковный стиль в музыке был принадлежностью высокого искусства, и использование его в мелодраме ясно демонстрировало слушателям, что здесь идет речь исключительно о серьезной трактовке сюжета: «Риторический характер классического мышления сказывался также в продолжавшем существовать и в теории, и в практике ценностном подходе к отбору выразительных средств, то есть в представлениях о “высоком”, “среднем” и “низком” стилях. Естественно, “высокий” считался атрибутом церковной музыки и серьезной оперы, а также высоких жанров камерной музыки» [10. С. 10]. «“Патетическое” в церковном стиле – синоним “божественного”, “возвышенного”, “благогоговейного”, – подчеркивает Л.В. Кириллина. – Это попытка выразить земными звуками неземную гармонию и создать молитвенное настроение, заставляющее забыть о всем суетном... “Патетическая” музыка такого рода встречается и в операх, и в инструментальных произведениях венских классиков и их современников. Как правило, эти произведения или их части прямо либо косвенно связаны с идеей музыкального выражения божественного начала, открывающего свою волю человеку, или с

молитвенным обращением к божеству» [10. С. 30]. Все это можно отнести и к музыке Е.И. Фомина. Сразу после этого эпизода Орфей начинает напрямую обращаться к Плутону: «Почувствуй, о Плутон, мучения мои!», значит, отмеченный эпизод имел прямое отношение к появлению владыки Аида. Здесь речь идет о самых серьезных материях, о жизни и смерти, судьбе, воле богов и воле человека, и для их воплощения композитор избирает выразительные средства, соответствующие серьезной стилистике.

Пластичные, красивые мелодии у солирующих духовых, «заменяющих» вокал, типично оперные оркестровые «вступления», неразрывная связь музыки с текстом, владение музыкальной лексикой серьезного стиля – все это указывает на то, что Е.И. Фомин был вполне способен написать и серьезную оперу. Почему же он все же обратился к мелодраме?

Серьезные оперы на протяжении всего XVIII столетия представляли собой роскошные дорогостоящие спектакли, создававшиеся исключительно по заказу, в расчете на определенную постановку и конкретных певцов. После того, как разочарованная музыкой к «Новгородскому богатырю Боеславичу» Екатерина II отвернулась от возвратившегося из Болоньи Е.И. Фомина, он не мог рассчитывать на получение таких крупных заказов от императорского двора и курировавшихся им же столичных театров. Кроме того, в такого рода опере было некому петь, и практический вопрос вокального исполнительства здесь был даже, пожалуй, первичнее. Для серьезной оперной роли требовался «крупный» голос. Говоря о развитии французского барочного театра, А.В. Булычева отмечает: «С годами крупные голоса все больше и больше культивируются (по мере того, как растет театральный оркестр), но по-настоящему они требуются лишь при сочетании трех условий: большого помещения, серьезного жанра и крупной партии. Следовательно, большие голоса существуют и высоко ценятся, но именно как исключение, как нечто сверхъестественное – да и может ли Армида петь таким же голосом, каким поет какая-нибудь безымянная нимфа?» [11. С. 241]. К концу XVIII столетия «крупные» голоса в серьезных сюжетах уже были не исключением, а всеми признаваемым правилом, но отношение к вокалу оставалось тем же: герои и героини высокой трагедии или драмы должны были демонстрировать выдающийся вокал.

Если иметь в виду жанровую модель серьезной итальянской оперы, то в России не было певцов «звездного» уровня, владевших вокалом на уровне итальянцев, и при этом способных фонетически безупречно артикулировать русский текст. Если же ориентироваться на французскую модель, то здесь следует констатировать отсутствие вообще музыкально-театральной традиции «произнесения» слова серьезной пьесы со сцены, то есть особой речитативной манеры, основанной на интонации русского языка. Единственное, на что могло опереться серьезное музыкально-театральное сочинение на русском языке – это драматический театр, который к концу XVIII столетия был уже достаточно развит, он впитал в себя многое от других традиций, а главное – выработал сценическую театральную речь и взрастил выдающихся актеров.

Очевидно, что жанры комической оперы в отношении языка более гибкие: так, многие итальянские оперы ставились и по-русски, и даже по-французски. Например, написанная в 1769 году для Неаполя опера Дж. Паизиелло «La Serva padrona» «в 1781–1785 гг. шла по-итальянски, в 1782 году по-французски, в 1789 году ее представляла русская труппа» [12. С. 326]. Перевод же серьезной оперы и исполнение ее другой труппой технически были неосуществимы, поскольку уровень вокальной подготовки блистательных итальянцев (среди которых было, кстати, немало кастратов, и ведущие партии были рассчитаны на них) и певцов русской труппы был несопоставим.

Дж. Сартти в предуведомлении к «Алкесте» в пятом акте «Начального управления Олега», называя причины обращения к мелодраме, писал, что «неизвестны мне ни силы, ни качества голосов актеров, для представления сих лиц назначенных» [13. С. 4].

Дж. Сарти, много лет работавший до того придворным капельмейстером, имевший дела с певцами различных трупп, хоров и капелл и преподававший вокал, как раз отлично представлял себе уровень вокальной подготовки и исполнительские возможности российских певцов, и именно поэтому, резонно предположить, он не стал писать вокальные партии для Геракла (Ираклия) и Адмета.

В такой ситуации обращение к жанру мелодрамы являлось достаточно удачным компромиссом, благодаря которому сплелись воедино выразительное произнесение текста драматических актеров с музыкой. При этом в роли Орфея выступил И.А. Дмитриевский (1734–1821), выдающийся русский актер, переводчик, в том числе и множества итальянских опер, и драматург, ученик знаменитого французского трагика А.Л. Лекена, получивший от Екатерины II титул «первого актера российского придворного театра».

Именно И.А. Дмитриевский, очевидно, был причиной обращения Е.И. Фомина к тексту Я.Б. Княжнина, поскольку он играл в спектакле, содержащем музыку Дж. Торелли. Такое предположение высказал Б.В. Доброхотов: «Возможно, что трактовка этого образа, выходящая из рамок бесцветной музыки Дж. Торелли, побудила Е.И. Фомина музыкально переосмыслить эту тему и написать к трагедии Я.Б. Княжнина новую музыку» [3. С. 33]. Это объяснение вполне логично и правдоподобно, но при этом все же остается вопрос об интересе Е.И. Фомина именно к серьезному и даже трагическому сюжету. Будучи автором уже нескольких успешных комических опер, он вполне мог бы продолжить создавать комические спектакли, рассчитывая на гарантированный успех. Обращение к серьезному сюжету и совершенно другому музыкальному языку никаких гарантий успеха не давало, поэтому должны были быть более значительные и глубокие причины для подобного решения.

Мелодрама Е.И. Фомина создавалась в момент, когда основания европейских монархий сотрясались от событий во Франции, где на глазах всей Европы была разрушена одна из самых сильных монархических систем. Пока еще участники и современники тех событий не вполне понимали значение происходящих событий, но они чувствовали тревожную и угрожающую всему миропорядку атмосферу: «Французская революция погрузила Европу в самый глубокий и продолжительный кризис, какой та когда-либо знала. Эта революция своими бунтами, войнами, нововведениями поглотила целое поколение. Из своего эпицентра в Париже она посылала волны потрясений, достигавшие самых отдаленных уголков континента» [14. С. 498–499].

Исследователи отмечают, что в европейской опере в конце XVIII века стали преобладать серьезные сюжеты и трагические развязки. В тот же самый год, когда создавалась мелодрама Е.И. Фомина на текст Я.Б. Княжнина, Й. Гайдн в Лондоне писал свою последнюю серьезную оперу «Душа философа, или Орфей и Эвридика», также имеющую трагический финал. Гайдновская опера была написана на итальянский текст К.Ф. Бадини, и ее можно отнести к типу так называемых «morte-опер», «в названии которых фигурировало слово “смерть”, и завершались они гибелью главных героев» [15. С. 34]. В этом ряду – оперы на либретто М. Верацци («Узнанная Европа», «Разрушенная Троя», «Клеопатра»), Г. Сертора («Смерть Цезаря»), П. Джованини («Эппония, или Юлий Сабин», «Мечь Нино, или смерть Семирамиды»). Хотя мелодрама Е.И. Фомина написана не на итальянский текст и не является оперой, все же она вполне вписывается в ряд сочинений, относящихся к жанру реформированной итальянской оперы *seria*.

Таким образом, в сочинении Е.И. Фомина оказались сопряженными, с одной стороны, традиции и нововведения итальянской оперы *seria*, с другой – достижения русского драматического театра, и именно их сплав породил один из шедевров русского музыкального театра – «Орфея» Е.И. Фомина.

Литература

1. Келдыш Е.В. Фомин // История русской музыки: в 10 т. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 84–111.
2. Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. М.: Юрайт, 2020. 242 с.
3. Доброхотов Б.В. Евстигней Фомин. М.: Музыка, 1968. 107 с.
4. Порфирьева А.Л. Фомин // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 3. СПб.: Композитор, 2000. С. 196–200.
5. Brover-Lubovsky V. Between Parma and St Petersburg: Giuseppe Sarti's «Alessandro e Timoteo» // Die Tonkunst. 2013. № 1. S. 68–81.
6. Добровольская Г.Н. Мелодрама // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 202–203.
7. Княжнин Я.Б. Сочинения Якова Княжнина: в 5 тт. Т. 1. СПб.: Типография Ивана Глазунова, 1817. 203 с.
8. Цзя Цзиньюй. Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина // Вестник музыкальной науки. 2023. № 2. С. 25–35.
9. Кириллина Л.В. Художник и модель («Каменный гость» Бертати-Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта. Серия «Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского». Вып. 5. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1993. С. 28–45.
10. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
11. Булычева А.В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко. М.: «Аграф», 2004. 448 с.
12. Порфирьева А.Л. Паизиелло // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 324–336.
13. Екатерина II. Начальное управление Олега: Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил. [Санктпетербург]: Тип. Горнаго училища, 1791. 38 с.
14. Дэвис Н. История Европы. М.: АСТ: Хранитель, 2006. 943 с.
15. Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.

“Orfeo” by E.I. Fomin and European Operatic Traditions

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 4 (95), 114–123.
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-114-123

Jia Jinyu, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: tszinyuy@inbox.ru

Keywords: E.I. Fomin, Russian serious opera, Italian opera, melodrama, theatrical style.

The melodrama “Orfeo” by E.I. Fomin is one of the key works for the history of the Russian opera theater. At the same time, it has not been studied enough, and many facts of its creation and first productions still remain unknown due to the lack of direct documentary sources. However, even in their absence, it is possible to study this work from a different perspective: considering it in the context of the development of European operatic traditions. It allows us to understand exactly what and how influenced the emergence of this work, and what trends turned out to be important and in demand on the Russian musical and theatrical scene. Being a graduate of the Bologna Philharmonic Academy, who has studied Italian theatrical and church traditions well, Fomin demonstrates in “Orfeo” not just a superficial connection with them, but the deep rootedness of his musical thinking in Italian opera and vocal music in general. In the process of studying the score of “Orfeo”, direct connections are found with the opera aria, its types, with the theatrical stile ombra, as well

as with the church music of J.B. Pergolesi. Another source of influence on Fomin’s “Orfeo” turned out to be the Russian drama theater, its ideas, famous actors, especially the first performer of the role of Orpheus I.A. Dmitrievsky. All this makes it possible to see Fomin’s melodrama not only as a unique example for Russia of a serious musical and stage work, a synthesis of opera and drama, but also as part of the pan-European process of moving towards serious musical drama, taking place in the works of many European authors in connection with the revolutionary upheaval in France and other historical events.

References

1. Keldysh, E.V. (1985) Fomin [Fomin]. In: Keldysh, E.V. (ed.) *Istoriya russkoj muzyki: v 10 t.* [Russian music History: in 10 vols]. Vol. 3. Moscow: Music. pp. 84–111.
2. Rabinovich, A.S. (2020) *Russkaya opera do Glinki* [Russian opera before Glinka]. Moscow: Yurait.
3. Dobrokhoto, B.V. (1968) *Evstigney Fomin* [Evstigney Fomin]. Moscow: Music.
4. Porfirieva, A.L. (2000) Fomin [Fomin]. In: *Muzykal’nyj Peterburg: enciklopedicheskij slovar’* [Musical Petersburg: encyclopedic Dictionary]. Vol. 3. St. Petersburg: Publishing house “Composer”. pp. 196–200.
5. Brover-Lubovsky, B. (2013). *Between Parma and St Petersburg: Giuseppe Sarti’s “Alessandro e Timoteo”*. In: *Die Tonkunst*. 1. pp. 68–81.
6. Dobrovolskaya, G.N. (2000) Melodrama [Melodrama]. In: *Muzykal’nyj Peterburg: enciklopedicheskij slovar’* [Musical Petersburg: encyclopedic Dictionary]. Vol. 2. St. Petersburg: Publishing house “Composer”. pp. 202–203.
7. Knyazhnin, Ya.B. (1817) *Sochineniya Yakova Knyazhnina: v 5 t.* [The works of Yakov Knyazhnin: in 5 vol.]. Vol. 1. St. Petersburg: Printing house of Ivan Glazunov.
8. Jia Jinyu. (2023) *Ital’yanskije uvertyury russkih oper E. Fomina* [Italian overtures of Russian operas by E. Fomin]. *Vestnik muzykal’noj nauki – Bulletin of Musical Science*. 2. pp. 25–35.
9. Kirillina, L.V. (1993) *Hudozhnik i model’ (“Kamennyj gost” Bertati-Gaccanigi i “Don Zhuan” Da Ponte-Mocarta)* [The artist and the model (“The Stone guest” by Bertati-Gazzanigi and “Don Juan” by Da Ponte-Mozart)]. In: *Problemy tvorchestva Motsarta. Seriya “Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P.I. Chaykovskogo”* [Problems of Mozart’s creativity. Series “Scientific works of the Moscow state conservatory named after P.I. Tchaikovsky”]. Is. 5. Moscow, MGK named after P.I. Tchaikovsky. pp. 28–45.
10. Kirillina, L.V. (2007) *Klassicheskij stil’ v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Poetika i stilistika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Poetics and stylistics]. Moscow: Composer.
11. Bulycheva, A.V. (2004) *Sady Armidy: Muzykal’nyj teatr francuzskogo barokko* [Gardens of Armida: Musical theater of the French Baroque]. Moscow: “Agraf”.
12. Porfirieva, A.L. (2000) Paisiello [Paisiello]. In: *Muzykal’nyj Peterburg: enciklopedicheskij slovar’* [Musical Petersburg: encyclopedic Dictionary]. Vol. 2. St. Petersburg: Publishing house “Composer”. pp. 324–336.
13. Catherine II. (1791) *Nachal’noe upravlenie Olega: Podrazhanie SHakespiru bez sohraneniya featral’nyh obyknovennyh pravil* [Oleg’s initial management: Imitation of Shakespeare without preserving the featral ordinary rules]. [St. Petersburg]: Type of Mining school.
14. Davis, N. (2006) *Istoriya Evropy* [The history of Europe]. Moscow: AST: Guardian.
15. Kirillina, L.V. (2006) *Reformatorskie opery Glyuka* [Gluck’s reformatory operas]. Moscow: Publishing house “Classics-XXI”.