

© Цзя Цзиньюй, 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35

ИТАЛЬЯНСКИЕ УВЕРТЮРЫ РУССКИХ ОПЕР Е. ФОМИНА

Цзя Цзиньюй¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Е.И. Фомин до сих пор остается малоизученной фигурой в русской музыке, а немногие дошедшие до нас сочинения воспринимаются как явления до некоторой степени «случайные», возникшие благодаря самобытности его недооцененного таланта. Однако подробное изучение опер Фомина и исторического контекста их появления позволяет установить их крепкую связь и взаимообусловленность. В статье в фокусе внимания оказываются увертюры трех полностью дошедших до нас музыкально-сценических произведений: опер «Ямщики на подставе», «Американцы» и мелодрамы «Орфей». При подробном анализе тематизма, методов его развития и общего построения музыкальной формы выявляются особенности, делающие каждую увертюру воплощением индивидуальной концепции сценического произведения. В «Ямщиках на подставе» главной особенностью является использование народно-песенного тематизма, цитат из сборника Н. Львова – И. Прача, в «Американцах» – богатство и разнообразие тематического материала, отражающее многоперсонажность оперы, в «Орфее» – крайняя драматичность развития и конфликтность сопоставлений. Также «Орфей» рассматривается в контексте реформы оперного либретто серьезной оперы в конце XVIII в., что привело к «моде» на трагические окончания в музыкально-театральных спектаклях.

Ключевые слова: итальянская опера, русская опера, оперная увертюра, тематизм, Е.И. Фомин

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзя Цзиньюй. Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35.

ITALIAN OVERTURES OF RUSSIAN OPERAS BY E. FOMIN

Jia Jinyu¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. E.I. Fomin still remains a little-studied figure in Russian music, and the few compositions that have come down to us are perceived as “accidental” phenomena to some extent, which arose due to the originality of his underestimated talent. However, a detailed study of Fomin’s operas and the historical context of their appearance allows us to establish their strong connection and interdependence. The article focuses on the overtures of three fully extant musical and stage works: operas “Coachmen”, “The Americans” and melodrama “Orpheus”. A detailed analysis of thematism, methods of its development and the general construction of the musical form reveals the features that make each overture the embodiment of an individual concept of a stage work. In “Coachmen” the main feature is the use of folk-song thematism, quotes from the N. Lviv – I. Prach collection, in “The Americans” – the richness and variety of thematic material reflecting the multipersonality of the opera, in “Orpheus” – the extreme dramatic development and conflict. “Orpheus” is also considered in the context of the reform of the opera libretto of opera seria at the end of the XVIII century, which led to the “fashion” for tragic endings in musical theater performances.

Keywords: Italian opera, Russian opera, opera overture, thematism, E.I. Fomin

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Jia Jinyu (2023), “Italian overtures of Russian operas by E. Fomin”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35.

Евстигней Ипатьевича Фомина (1761–1800) часто называют «русским Моцартом», поскольку сравнение с венским классиком напрашивается само собой: он был ему почти ровесником, оба учились композиции у одного педагога – у Джованни Баттисты Мартини (1706–1784), известного всей Европе как падре Мартини, оба были членами Болонской филармонической академии и для обоих значимым жанром была опера.

Конечно, трудно и, наверное, не вполне корректно сравнивать оперное творчество одного из ведущих оперных композиторов Европы В.А. Моцарта и чрезвычайно ограниченного в своих возможностях представить свой талант в оперном театре Е.И. Фомина. Однако стоит, по крайней мере, попытаться увидеть партитуры Фомина в том историческом контексте, который от них неотделим, – в контексте целостного явления итальянской оперы, к которой причастны и Моцарт, и Фомин, и множество других европейских композиторов из разных стран.

Судя по письмам и высказываниям Моцарта, итальянская опера для него – эталон, а итальянская серьезная опера – практически предел его мечтаний. Основываясь на письме Моцарта от 4 февраля 1778 г., Е.И. Чигарева пишет: «Опера вообще – еще со времен миланского триумфа “Митридата” – его неутоленная страсть, он постоянно мечтает об этом, но так как написать оперу можно было только по заказу, то он ждет его, ищет, надеется. Мечта

об опере – лейтмотив его писем этих лет. Например, “Не забывайте моего желания писать оперы! Я завидую всякому, кто пишет какую-нибудь; и готов прямо-таки плакать от досады, когда я слышу или вижу какую-нибудь Aria. И при этом характерная оговорка: “Но итальянскую, не немецкую; *serios*, не *buffa*”. Здесь воскрешается его старая любовь к итальянской опере, которой он оставался верен всю жизнь» (2000, с. 105).

Что касается Е. Фомина, то у него, в принципе, было не так много других оперных образцов, кроме итальянских. Помимо тех опер, которые он мог слышать в Болонье в период обучения там в 1782–1786 гг., он знал репертуар Императорских театров Петербурга, где также преобладали итальянские оперы. В юности Фомин обучался у автора зингшпилей Германа Раупаха, однако итальянские впечатления должны были полностью затмить довольно скромные опусы учителя в том случае, даже если они были ему знакомы, поскольку именно итальянская опера первенствовала на сцене, она производила на слушателей наибольшее впечатление, здесь пели самые выдающиеся певцы и творили композиторы «первого ряда». Таким образом, в представлении Фомина жанр оперы был практически идентичен понятию «итальянская опера».

В последнее время в научной литературе, посвященной итальянской опере XVIII в., появились труды различных авторов, в их ряду П.В. Луцкер, И.П. Сусидко,

Л.В. Кириллина, Е.И. Чигарева и другие блестящие исследователи. Литература о Е.И. Фомине принадлежит довольно давнему времени: единственная монография Б.В. Доброхотова издана в 1949 г., большой раздел о Фомине в книге А.С. Рабиновича «Русская опера до Глинки» появился в 1948, соответствующая глава в десяти томной «Истории русской музыки» – в 1985 г. Поэтому существует необходимость пересмотра отношения к музыке Фомина, многих оценочных высказываний разных авторов, что определяет актуальность избранной темы.

Нужно отметить необходимость исторически обусловленного взгляда на творчество Фомина, рассмотрение его музыки в историческом контексте, и это – главная особенность научной методологии данной статьи. Ни одно из сочинений Фомина не следует рассматривать изолированно, «само по себе», что в первую очередь относится к оперным увертюрам, которые существуют в чисто инструментальной сфере и не связаны с языком оперного либретто. В этом контексте особенно значимы связи увертюры Фомина с традицией современной ему итальянской оперы.

Все дошедшие до нас оперы Фомина сочинены на русские тексты, в них нет речитативов, а лишь разговорные диалоги (как в немецких зингшпилях), зато заметно большее значение приобретают хоры. Однако есть такая точка, в которой оперы Фомина в принципе ничем не отличаются от итальянских – это увертюры, представлявшие инструментальный вступительный раздел к оперным спектаклям. Ю.С. Бо-

чаров рассматривает этот жанр как своего рода связующее звено между музыкой театральной и инструментальной: «Увертюра, будучи по своей природе сугубо инструментальным жанром, активно участвовавшим в становлении классического симфонизма, в то же время выступала в качестве одного из характерных атрибутов музыкального спектакля» (2001, с. 6).

На протяжении своей истории, равной по протяженности истории жанра оперы, увертюра менялась, но к последней четверти XVIII в. она приобрела довольно определенный облик, и в таком виде увертюру можно обнаружить в большинстве итальянских опер 1780–1800 гг.¹ Это одночастная композиция, в основе формы которой лежит сонатное Allegro, иногда предваряемое медленным вступлением. Как правило, медленные вступления появлялись в жанрах серьезной оперы. В некоторых увертюрах существовали тематические и мотивные связи с последующим спектаклем, что не было обязательным требованием. Иногда композиторы старались связать увертюру с последующей музыкой, и в этом случае она плавно переходила в первое действие.

В трех полностью дошедших до нас партитурах Е. Фомина – в операх «Ямщики на подставе», «Американцы» и мелодраме «Орфей» все обозначенные особенности присутствуют: все три увертюры одночастны, в серьезном «Орфее» есть медленное вступление, в комических – нет, все три представляют собой одночастные сочинения в сонатной форме, в «Ямщиках» увертюра переходит непосредственно в действие, в «Американцах» – напротив, чет-

ко от него отграничена, в «Орфее» ре-мажорное завершение увертюры выступает в столь же ярком контрасте к первому действию, что и в «Орфее» К.В. Глюка. Очевидно, что Фомин прекрасно представлял все возможные варианты в сочинении увертюр и этими знаниями пользовался.

При более подробном рассмотрении оперных увертюр Фомина первое, на что стоит обратить внимание – это их тематизм. С одной стороны, здесь видна рука компетентного композитора, «одобренного в своем искусстве от Болонской Академии аттестатом» (Крылов И., 1904, с. 23), свободно владеющего довольно универсальным стилем европейской музыки, с другой – оперного композитора, который стремится в каждой опере создать индивидуальную по выразительности увертюру к последующему спектаклю.

Больше всего внимания исследователей привлекла опера «Ямщики на подставе», где, как известно, использован народно-песенный тематизм как цитированный (из знаменитого сборника Н.А. Львова – И. Прача), так и сочиненный «в народном духе». В увертюре уже в главной партии звучит народная песня «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Для оригинальной мелодии, изложенной в сборнике Львова – Прача под № 61, характерна мотивная повторность, периодичность, наличие двух контрастных мотивов и модуляция из мажора в параллельный минор. Фомин сохраняет почти все: повторность даже удвоена, из-за этого еще более отчетлива двухтактовая периодичность. Второй мотив он заменяет на другой, однако переход в параллельный минор остается.

В развитии обоих элементов темы Фомин руководствуется абсолютно теми же представлениями о композиции, что и современные ему европейские композиторы. Второй элемент главной партии (т. 9) становится основой связующей (т. 25), где происходит модуляция к доминантовой тональности, в которой начинается побочная партия (т. 41). В ее основе – очень простая, построенная на секвентном повторе короткого мотива, тема, напоминающая знаменитую «Камаринскую», с которой ее роднит также секундово-терцовая сфера интонаций. К ней Фомин добавляет новый мотив с опеванием (т. 48), и далее он развивает именно его, после чего весь раздел с побочной партией полностью повторяется и переходит в разработку. Эта черта – повторение всего разработочного раздела в экспозиции, будет особенностью сонатных форм Фомина во всех известных нам увертюрах вплоть до «Орфея». Короткая разработка основана на втором мотиве главной партии, ни одна из тем «в народном духе» здесь не появляется.

Очевидно, композитор не расценивает народные темы как пригодные для развития внутри сонатной формы: ни откровенно песенную главную партию, ни слишком простую плясовую побочную. По отношению к ним он ограничивается только повтором, не используя даже секвенцирование.

Увертюра к опере «Американцы» написана иначе, здесь тематизм целиком принадлежит Фомину, и конкретных стиливых ориентиров у него, очевидно, нет, поскольку в то время европейцы еще не представляли себе музыку индейцев, да

и необходимости в «аутентичной» индейской музыке европейская культура того времени, очевидно, не испытывала. Как пишет Л.В. Кириллина, «в целом для XVIII века, как позднебарочного, так и классического, характерно не принятие “истории и географии”, как она есть, а приведение ее в соответствие с европоцентричной и обращенной к современности картиной мира. Это помогает понять, почему при популярности опер на исторические и экзотические сюжеты музыкальный язык таких произведений остается принципиально европейским и “сегодняшним”» (1996, с. 46).

Однако, по мнению Б.В. Доброхотова и А.С. Рабиновича, отсутствие этнической характеристики в музыке оперы Фомина – несомненный минус, оба даже не удостоивают ее подробного рассмотрения, ограничиваясь замечаниями о ее общем построении и упреками в «схематизации и обезличивании» (Рабинович А., 2023, с. 96). А.С. Рабинович даже отмечает, чего в музыке Фомина недостает: «В его музыке нет ни воплощения руководящей антитезы идилических туземцев и порочных колонизаторов, ни индивидуальных зарисовок отдельных персонажей» (2023, с. 96).

Не очень понятно, каким именно образом Фомин должен был воплотить антитезу испанских колонизаторов и американских индейцев в XVIII в., ведь интонационно ему опереться было не на что: если русские народные песни уже были изданы и широко использовались другими композиторами, то о музыке американской представлений не было, что же касается более близкой Испании, то она в своем на-

циональном своеобразии еще не была оценена в классическую эпоху и воспринималась скорее как нечто «экзотическое» и непривычное слуху. Например, ни в «Фиделио» Л. ван Бетховена, ни в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, где действие происходит в Испании, никаких «испанизмов» нет. В то же время в «Ринальдо» Г.Ф. Генделя для показа восточного колорита используются испанские жанры хоты, фанданго, канари, не имеющие никакого отношения к изображаемым сирийцам и палестинцам.

Двухэлементная главная партия увертюры «Американцев» с «сильным» туттийным опевающим императивом (т. 1) и отвечающей ему кокетливой фразой струнных (т. 2) содержит контраст уже в первых двух тактах, и вообще принцип контрастирования становится ведущим в этой партитуре. После довольно широко развернутой главной появляется связующая партия (т. 26) на относительно новом материале: в «крадущемся» унисоне струнной группы на р, где фразы разделены паузами, тем не менее, угадывается начальный мотив главной партии, и это показывает мастерство композитора в мотивной работе.

В связующей партии композитор использует две темы: вторая начинается с настойчивого повторения звука, которое поддержано репликой валторн и труб (т. 38). Эта тема уходит в сферу параллельного минора, что также вносит заметный контраст. Связующая партия (тоже двухэлементная), развитая столь же широко, сколько и главная, приводит к певучей первой побочной (т. 53), интонационно сопряженной со вторым элементом главной. Одна-

ко ее грациозная, полная «вздохов» и задержаний мелодика представляет совершенно новый, женственный образ, очень похожий на побочную партию из увертюры к «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта. Далее еще раз появляется второй элемент связующей (т. 79), приводящий к еще одной новой теме, которую Ю.В. Келдыш считает второй побочной, но скорее она выполняет функции заключительной с постоянным кадансированием, причем здесь композитор возвращает на некоторое время основную тональность, из-за чего экспозиция приобретает устойчивость и уравновешенность, несмотря на широкое развитие в зоне связующей партии.

Ни одна из тем увертюры не связана тематически с последующей музыкой, однако здесь следует обратить внимание 1) на многотемность и 2) контрастность тематического материала. Это, на наш взгляд, в полной мере отвечает многоперсонажности оперы (в конце разворачивания сюжета складываются целых три пары влюбленных) и контрастированию разных групп героев. Точно так же поступает в увертюрах В.А. Моцарт, где для каждой из партий сонатной формы использована своя тема (увертюры к операм «Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины», «Дон Жуан» и др.).

Что касается интонационного разделения персонажей-испанцев и индейцев, то перед Фоминым, очевидно, вопрос их национальной идентичности не стоял. Скорее, это конфликт не испанцев и индейцев, а суровых завоевателей и жителей условно счастливой оперно-пасторальной «Аркадии», и он отражен в контрасте действенной главной

партии, осторожно «крадущейся» связующей и идиллической побочной.

Увертюра «Орфея» рассматривается как «одно из первых русских симфонических произведений» (Доброхотов Б., 1949, с. 37) и «образец драматического конфликтного симфонизма» (Келдыш Ю., 1985, с. 107). В опере находят «взаимодействие нескольких интонационных сфер, которые условно можно определить как “ламентозная”, “фурриозная” (неистово драматическая) и лирически просветленная» (Келдыш Ю., 1985, с. 107). Этим сферам соответствуют, по мнению Ю. Келдыша, медленное вступление, главная и побочная темы. Кроме того, в разработке появляется новая скорбная тема в необычном для музыки классического периода си-бемоль миноре.

Конфликтный симфонизм увертюры к «Орфею» заключается в неоднократном сопоставлении тем медленного вступления и драматичной главной, причем помимо интонационного контрастирования здесь присутствует гораздо более глубокое и действенное стилистическое. Тема вступления имеет в своей основе хроматический нисходящий бас, и вся его первая половина полифонична, вслед за сочетанием хроматического баса и «вздохов» верхних голосов звучит имитационный фрагмент, за ним – аккордовый и снова имитационный. Главная партия гомофонна, подчеркнута расчленена на повторяющиеся мотивы.

Нельзя согласиться с утверждением Ю. Келдыша о том, что «главная партия лишена ясно очерченного рельефного тематизма» и о «механистичности сопоставлений» в увертюре (1985, с. 107). Главная партия

(т. 23), где активная ритмическая пульсация противоречит мелодической скованности, а несколько «судорожное» нисходящее движение тридцатьвторых – общей устремленности мелодии вверх, начинающаяся с неустойчивой гармонии (двойная доминанта и доминанта), создает ощущение «сжатой пружины», скопления огромной энергии, которая готова выплеснуться в любой момент. Кроме того, выбор тональности ре минор современнику Фомина и Моцарта тоже многое проясняет в намерениях композитора – это тональность, характерная для реквиема, для сцен мрачной театральности (сфера Царицы Ночи в «Волшебной флейте» Моцарта).

В тот момент, когда Фомин в развитии главной партии использует также тремоло и тираты, становится понятно, что перед нами – образец театрального *stileombra*, для которого характерны гармоническая неустойчивость, фигурированная фактура. В целом он «на протяжении всего XVIII в. использовался для музыкального отображения сцен появления духов, призраков, таинственных видений и раздумий о смерти» (Кириллина Л., 2009, с. 233). Неудивительно, что для начала оперы, где пойдет речь о загробном мире и смерти, композитор избирает такие выразительные средства.

Связующая партия (т. 33), где использованы тремоло и тираты, завершается туттийными аккордами, сходными с теми, что были во вступлении, причем аккордовые «возгласы» складываются постепенно, и они «останавливают» стремительное движение главной и связующей партий перед побочной, так что о «механистичности сопоставле-

ний» здесь также говорить не приходится.

Появление побочной темы (т. 53) становится «событием» в увертюре – впервые звучит прекрасная, пластичная вокальная мелодия в «пасторальном» фа мажоре (и Фомин прекрасно осведомлен о специфике его выразительности). Она устойчива гармонически, но неустойчива по мотивной структуре, представляет собой семитакт, который заканчивается «слишком рано». Ей противопоставлены туттийные неустойчивые аккорды, и весь раздел побочной повторен дважды, как в двух прежде рассмотренных увертюрах. Красота и ее хрупкость, мимолетность, подверженность «вторжениям извне» – все это присутствует в избранных композитором выразительных средствах и свидетельствует о его компетентности и причастности к традиции итальянской оперы, чей язык был понятен театральной публике от Лондона до Петербурга.

Говоря об общей композиции увертюры Фомина, недостаточно констатировать, что композитор владел сочинением музыки в сонатной форме. Как отмечает Ю.С. Бочаров, «хотя сонатный принцип лежит в основе композиции подавляющего большинства одночастных увертюр того времени, но строение этих увертюр далеко не всегда соответствует “классической” сонатной форме» (2001, с. 8). В театральных увертюрах нет деления на повторяющиеся разделы экспозиции, а затем разработки, составляющей единый раздел с репризой, и вообще знаки повтора появляются редко. Форма мыслится как состоящая не из двух, а из трех разделов, где в центре – разработка, удельный вес которой может быть различным.

Разработка, где должны использоваться разработочные приемы (дробление мотивов, секвенцирование, тональное движение), у Фомина приобретает различный вид во всех трех увертюрах. В «Ямщиках на подставе», где, как уже упоминалось, был использован специфичный народно-песенный тематизм, не слишком подходящий для разработочного развития, Фомин основывает довольно компактную разработку на подходящем материале из связующей партии. В «Американцах» специального разработочного раздела нет, однако широкое развитие в зоне связующей партии это компенсирует. Вообще, форму, которую мы называем «сонатная форма без разработки», часто можно было встретить в оперных увертюрах, самые известные образцы – увертюры к «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта и «Севильскому цирюльнику» Дж. Паизиелло.

В «Орфее» разработочный раздел решен интереснее всего: вначале композитор развивает «усредненно-выровненный» мотив, выведенный из побочной партии, а затем дает новую тему в необычной тональности си-бемоль минор явно ламентозного характера, после которой разворачивается настоящая драма. Контраст выходит на новый уровень, он проявляется в одновременности: «слабому» мотиву с форшлагами наверху у скрипок и флейт противостоит «императивный» на повторяющемся звуке у валторн. Далее композитор «отключает» практически все выразительные средства, сосредоточившись на гармонии. Происходит энгармоническая замена созвучия соль-бемоль мажора на фа-диез мажор, да-

лее появляются до-диез мажор, си мажор, ми мажор и, наконец, возврат к необходимой доминанте ре минора. При этом перед репризой Фомин возвращает материал связующей партии с аккордами и тиратами.

Перед репризой вновь возникает вступление, оно проводится в точности, и это создает ощущение, что слушатель имеет дело с чем-то неподвижным, вечным, не подвластным ни времени, ни человеческим чувствам. В сопоставлении неизменной темы вступления и последующей главной партии нет «механистичности», Фомин не вносит здесь изменений не от недостатка композиторского воображения, он в точности реализует свой замысел теми средствами, которые понимались как эффективные творцами итальянских опер. Можно привести множество подобных примеров в операх Моцарта: точно так же тема Командора в неизменном виде появляется на протяжении всей оперы «Дон Жуан», а вступительный мотив из увертюры к «Идоменею» тоже возникает перед репризой.

Реприза увертюры «Орфея» примечательна тем, что, начинаясь в ре миноре, заканчивается в сияющем ре мажоре. К нему приводят вся побочная партия и завершающий раздел, нарядно оркестрованные со звучанием четырех валторн и тремоло литавр. Но он мгновенно переосмысливается как доминантовая тональность к соль минору, в котором начинается первый номер мелодрамы. Здесь Фомин использует абсолютно тот же эффект, что и К.В. Глюк в опере «Орфей»: «Глюк, как всякий великий художник, способен видеть все произведение изда-

лека, и для него чрезвычайно важно дать в самом начале оперы это яркое солнечное пятно, лучащееся всеми оттенками спектра. После этого темный траурный до минор начальной сцены I акта воздействует на слух подобно резкому удару, отсекающему мир жизни, счастья и любви от мира смерти и скорби» (Кириллина Л., 2006, с. 52). У Фомина этот контраст более локальный, между второй половиной репризы и первым номером, однако он также производит впечатление внезапного мрака.

«Орфей» Фомина – самое яркое и неопровержимое свидетельство того, насколько плотно музыкальное мышление композитора было связано с европейской, и прежде всего итальянской оперной традицией. В тот же самый год, когда создавалась мелодрама Фомина на текст Я. Княжнина, Й. Гайдн в Лондоне писал свою последнюю оперу «Душа философа или Орфей и Эвридика». Оба театральные сочинения имеют трагические завершения.

Как пишет исследовательница музыкального театра Гайдна Е.Ю. Матвеева, и гайдновские творения, и опера Фомина вписываются в тенденции обновления итальянской *opera seria*, связанные с именем либреттиста Маттиа Вераци (ок. 1730–1794) (Матвеева Е., 2000, с. 71). Он ввел в моду трагические финалы, и у него в самом конце XVIII в. появились последователи: «Его либретто поначалу вызывали протест у публики, но затем стали весьма популярными (“Узнанная Европа”, “Разрушенная Троя”, “Клеопатра”). Трагические окончания появились в либретто и других авторов: Гаэтано Сертора (“Смерть Цезаря” и “Эппония” совместно с Джо-

ванини), Джузеппе Фоппа, Пьетро Джованини (“Эппония” или “Юлий Сабин”, “Месть Нино” или “Смерть Семирамиды”))» (Матвеева Е., 2000, с. 71). Надо отметить, что в приведенном списке – популярнейшие сюжеты, написанные на эти либретто оперы были невероятно популярны в последнем десятилетии XVIII в. И Фомин здесь оказался в русле не просто основных тенденций итальянской оперы, но на самом пике ее «модных» проявлений.

Подытоживая исследования и рассуждения, отметим, что по отношению к Фомину совершенно неуместна «извиняющая» интонация в заявлениях, что «линия сочинительства в общепринятом духе сохраняется» (Рабинович А., 2023, с. 87) в его музыке, как и несправедливы упреки в недостаточной характерности тематизма или отсутствии такого типа симфонизма, который затем появится в симфониях Бетховена.

Фомин – человек своей эпохи, чрезвычайно тесно связанный и с традицией итальянской оперы, и с только формирующейся русской композиторской школой. Как и его современники Д. Бортнянский и В. Пашкевич, он проявил несомненное дарование и в операх, и в увертюрах к ним. Это отмечает и Ю.С. Бочаров: «Наиболее значительные представители [русской оперной школы] – Д. Бортнянский, В. Пашкевич и Е. Фомин – создавая свои оперы, непременно сочиняли к ним и увертюры, имея в качестве учителей зарубежных (прежде всего итальянских) композиторов. И случилось так, что ученики оказались на редкость способными, а их сочинения по сути ничем не уступали творениям наставников» (2001, с. 9).

Особо стоит отметить, что увертюры Е.И. Фомина – не типизированные вступления к типизированным же спектаклям, напротив, композитор индивидуализирует свои оперные увертюры на всех уров-

нях: тематизма, методов развития и целостной композиции, создавая впечатляющие симфонические произведения, открывающие путь русской национальной симфонической музыке.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Мы оставляем за рамками данной статьи все французские увертюры, поскольку

они практически не имеют отношения к операм Е. Фомина.

ЛИТЕРАТУРА

Бочаров Ю.С. Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта // Старинная музыка. 2001. № 2. С. 6–9.

Доброхотов Б.В. Е.И. Фомин. М.; Л.: Музгиз, 1949. 72 с.

Келдыш Ю.В. Е.И. Фомин // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3, ч. 2. С. 84–110.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. 192 с.

Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 382 с.

Кириллина Л.В. Бетховен: Жизнь и творчество. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. Т. 1. 536 с.

Крылов И.А. Полное собрание сочинений И.А. Крылова: [В 4 т.]. СПб.: Просвещение, [1904]. Т. 2. 515 с.

Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 260 с.

Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. М.: Юрайт, 2023. 242 с.

Чigareва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.

REFERENCES

Bocharov, Yu.S. (2001), "Notes on the classical opera overture of the times of Haydn and Mozart", *Starinnaya muzyka* [Ancient Music], no. 2, pp. 6–9. (in Russ.)

Chigareva, E.I. (2000), *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics], Editorial URSS, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Dobrokhotoy, B.V. (1949), *E.I. Fomin*, Muzygiz, Moscow, Leningrad, 72 p. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1985), "E.I. Fomin", *Istoriya russkoi muzyki: V 10 t.* [The history of Russian music. In 10 vol.], Vol. 3, part 2, Moscow, pp. 84–110. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (1996), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov* [Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2006), *Reformatorskie opery Glyuka* [Gluck's Reform Operas], Classica-XXI, Moscow, 382 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2009), *Betkhoven: zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: life and works], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 536 p. (in Russ.)

Krylov, I.A. (1904), *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works], Vol. 2, Prosveshchenie, Sankt Petersburg, 515 p. (in Russ.)

Matveeva, E.Yu. (2000), *Muzykal'nyi teatr Iozefa Gaidna* [Joseph Haydn's musical theater], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 260 p. (in Russ.)

Rabinovich, A.S. (2023), *Russkaya opera do Glinki* [Russian opera before Glinka], Urait, Moscow, 242 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цзя Цзиньюй, аспирант кафедры музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: tszinyuy@inbox.ru

Author Information

Jia Jinyu, Postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: tszinyuy@inbox.ru

Поступила в редакцию 10.02.2023

После доработки 25.04.2023

Принята к публикации 15.05.2023

Received 10.02.2023

Revised 25.04.2023

Accepted for publication 15.05.2023