

© Лю Яньци, 2025

УДК 784.3

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41

«СОЛОВЕЙ» А. АЛЯБЬЕВА В ТРАНСКРИПЦИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX в.: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ

Лю Яньци¹

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

Аннотация. Статья исследует феномен исключительной популярности русского романса А.А. Алябьева «Соловей» на стихи А.А. Дельвига в европейской музыкальной культуре XIX в. Основное внимание уделяется специфике его воплощения в вокальных и инструментальных транскрипциях зарубежных музыкантов. На специфику воплощения «Соловья» оказывали мощное влияние и принципы *bel canto* с его вокальной орнаментикой. Ключевую роль в популяризации романса сыграли гастролирующие европейские оперные примадонны Г. Зонтаг, П. Виардо, Дж. Баск, А. Патти, А. де Белокка, которые включали его в программу своих концертов. Не менее важным фактором стало развитие виртуозного типа исполнительства, сформировавшегося в творчестве концертирующих солистов, прежде всего пианистов и скрипачей. Композиционные особенности романса (темповые контрасты, образная программа) предоставляли богатые возможности для демонстрации технического блеска как в вокальных, так и в инструментальных версиях. Мелодия «Соловья» стала основой для многочисленных виртуозных инструментальных транскрипций. Автор подробно рассматривает сочинения Ф. Листа (акцент на фортепианной технике, темповые контрасты, имитация пения), Ш. Нойштада (имитация вокальной орнаментики), а также скрипичные обработки «Соловья» А. Вьетана и А. Контского (демонстрация предельной скрипичной виртуозности: флажолеты, двойные ноты, трели в высоких позициях). В статье подчеркивается роль «Соловья» как примера успешного культурного трансфера. Русская мелодия, сохранив национальный колорит, была органично интегрирована в европейскую профессиональную традицию, так как ярко воплощала национальное своеобразие, интерес к которому стал важным фактором развития искусства романтизма.

Ключевые слова: русская песня, «Соловей» Алябьева, транскрипция, *bel canto*, солист-виртуоз, романтизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Яньци. «Соловей» А. Алябьева в транскрипциях европейских композиторов XIX в.: специфика воплощения // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41.

A. ALYABYEV “NIGHTINGALE” IN TRANSCRIPTIONS OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY: SPECIFICITY OF EMBODIMENT

Liu Yanqi¹

¹ L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, 410012, Saratov, Russian Federation

Abstract. The article examines the phenomenon of the exceptional popularity of the Russian romance by A.A. Alyabyev “The Nightingale” based on the poem by A.A. Delvig in the European musical culture of the 19th century. The main attention is paid to the specifics of its embodiment in vocal and instrumental transcriptions of foreign musicians. The specifics of the embodiment of “The Nightingale” were also strongly influenced by the

principles of bel canto with its vocal ornamentation. The key role in the popularization of the romance was played by touring European opera prima donnas G. Sontag, P. Viardot, J. Basque, A. Patti, A. de Belocca, who included it in the program of their concerts. No less important was the development of a virtuoso type of performance, formed in the work of concert soloists, primarily pianists and violinists. The compositional features of the romance (tempo contrasts, figurative program) provided rich opportunities for demonstrating technical brilliance in both vocal and instrumental versions. The melody of "The Nightingale" became the basis for numerous virtuoso instrumental transcriptions. The author examines in detail the works of F. Liszt (emphasis on piano technique, tempo contrasts, imitation of singing), Ch. Neustedt (imitation of vocal ornamentation), as well as violin arrangements of "The Nightingale" by A. Vieuxtemps and A. Kotsky (demonstration of extreme violin virtuosity: flageolets, double notes, trills in high positions). The article emphasizes the role of "The Nightingale" as an example of successful cultural transfer. The Russian melody, having retained its national flavor, was organically integrated into the European professional tradition, as it vividly embodied national identity, interest in which became an important factor in the development of the art of Romanticism.

Keywords: Russian song, "Solovei" by Alyabyev, transcription, bel canto, virtuoso soloist, romanticism

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

For citation: Liu Yanqi (2025), "A. Alyabyev «Nightingale» in transcriptions of european composers of the XIX century: specificity of embodiment", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41.

Романс «Соловей» А.А. Алябьева на стихи А.А. Дельвига по праву занимает одно из значимых мест в истории русской музыки XIX в. Созданный в сложный для композитора период тюремного заключения, «Соловей» быстро завоевал популярность и сохранил ее на долгие годы. На тему романса создано большое количество транскрипций, вариаций, парфраз; он получил вокальное и инструментальное воплощение не только в России, но и далеко за ее пределами. Неслучайно П.И. Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк от 3 мая 1877 г. писал: «Иногда в музыке нравится что-то совсем неуловимое и не поддающееся критическому анализу. Я не могу без слез слышать "Соловья" Алябьева!!!»¹.

История создания романса «Соловей» подробно рассматривается в книге Б. Штейнпресса, посвященной творческой биографии Алябьева² (1956). Ссылаясь на многочисленные свидетельства современников – поэтов, издателей, друзей композитора, автор приходит к выводу: «Вопрос о времени появления алябьевского "Соловья" до сих пор остается невыясненным» (Штейнпресс Б., 1956, с. 223). Наиболее вероятной датой создания музыки указывается 1826 г.

Вопросы датировки актуальны и для литераторов-исследователей творчества поэта А.А. Дельвига, автора стихотворения, положенного в основу «Соловья» Алябьева. В своем домашнем поэтическом альбоме поэт отметил год его создания – 1825-й, однако впервые стихотворение было опубликовано 7 апреля 1826 г. в альманахе «Северные цветы» (Шеля А., 2018). Таким образом, временной промежуток, отделявший публикацию стихов и создание музыки, оказывается минимальным. Это обстоятельство наводит на мысль, что стихотворение могло получить распространение в литературно-музыкальных кругах еще до выхода из печати. При публикации оно имело подзаголовок – «Русская песня», однако, в данном случае, это не столько название, сколько обозначение особого литературного жанра, сформировавшегося во второй четверти XIX в. в творчестве Дельвига и его современников.

Искусствовед А. Шеля дает следующее определение жанру русской песни: «Нестрогое единство "русской песни" обеспечивают ее воспроизводимые формальные характеристики – в первую очередь метрические (имитация народного стиха), лексические и композиционные (язык

и приемы народной песни). В основе корпуса лежит стихотворение, ориентированное на воспроизведение фольклорной лирики» (2018, с. 16). Цитируемый автор обращает внимание и на ту роль, которую играла русская песня в формировании национальных ориентиров эпохи, и рассматривает жанр как «литературную модель фольклорной лирики, народную песню, воображавшуюся тем образованным меньшинством, которое было вовлечено в строительство национальной культуры» (Шеля А., 2018, с. 15). Таким образом, русская песня при сохранении лексических и орфоэпических признаков фольклорных образцов воплощала в себе лучшие достижения профессиональной литературной традиции, приобретая значение репрезентанта русского национального стиля.

Неизвестно, были ли знакомы поэт и композитор «Соловья», однако именно благодаря музыке Алябьева романс стал настоящим «шлягером» XIX в. и едва ли не самой популярной русской мелодией в Европе, которую исполняли европейские примадонны (Г. Зонтаг, П. Виардо), скрипачи (А. Вьетан), пианисты (Ф. Лист) и другие музыканты.

Впервые публично исполнил «Соловья» в 1827 г. на сцене Большого театра в Москве Петр Александрович Булахов³ (ок. 1793–1835), «сильный тенор, отличавшийся замечательной гибкостью и мягкостью, благодаря которым он легко преодолевал технические трудности» (Шеля А., 2018, с. 141). Дальнейшее распространение романса подробно рассматривает Б. Штейнпресс, приводя свидетельства современников, подтверждающих популярность «Соловья» среди российской столичной и провинциальной публики (1956, с. 232–243).

Не менее интересную страницу истории «Соловья» представляют сочинения европейских авторов, обращавшихся

к русской мелодии в своих сочинениях. Не секрет, что поиски национального своеобразия, выявление и отображение в музыкальном искусстве примет, характерных для той или иной национальной культуры, становятся определяющими тенденциями романтической эпохи. Проблемы формирования интонационных, метроритмических, ладогармонических красок и узнаваемых стилевых идиом волновали умы многих музыкантов, представителей национальных композиторских школ Польши, Венгрии, Норвегии, Чехии, Испании, Дании, и, конечно же, России. Значительный потенциал в этом отношении композиторы видели в народном искусстве, а именно в музыкальном фольклоре, который зачастую интегрировался в композиторское творчество и являлся неистощимым его источником. В то же время многие композиторы интересовались музыкальными традициями других стран, активно изучали фольклорные образцы разных народов, стремясь выявить эти характерные национальные особенности.

По мнению ряда исследователей, «вкус» к национальному своеобразию зародился в музыкальном театре: «Еще в конце XVIII века композиторы считали своим долгом в процессе сочинения оперного произведения изучать или хотя бы немного знакомиться с музыкальными традициями той страны, в которой будет происходить действие оперы» (Шигаева Е., 2015, с. 130). Таким образом, музыкальный театр, учитывая его социальное значение для публики того времени, определил и инициировал поиски узнаваемых музыкальных символов той или иной национальной культуры⁴. Неудивительно, что оперные певцы оказались особенно восприимчивы к этим поискам и старались включать в программу своих концертных выступлений популярные мелодии принимающей их страны

во время гастролей. Более того, эти вокальные номера сохранялись в репертуаре певцов и по возвращении на родину, способствуя тем самым их распространению на территории европейских стран. Именно так и произошло с «Соловьем» Алябьева. Цель данной статьи – выявить специфику воплощения мелодии русского романса в европейской вокальной и инструментальной музыке.

Счастливым обстоятельством для интеграции русского романса в европейскую среду стали гастроли мировых оперных звезд в России в 1820–1830-е гг. «Именно тогда в Санкт-Петербурге и Москве прошла серия удивительных концертов и выступлений в оперных спектаклях самых ярких европейских звезд того времени – Генриетты Зонтаг, Джудитты Пасты, Анны Бишоп, Сабины Гейнефеттер, Лауры Чинти-Даморо, Корнелии Фалькон... Это было настоящее “нашествие” великих оперных артистов на русские столицы», – отмечает С. Лашенко (2014, с. 5).

Имя Генриетты Зонтаг, упомянутое в перечне, стоит выделить отдельно, так как именно с ее «легкой руки» «Соловей» впервые привлек внимание европейских музыкантов, а за самой певицей закрепилось имя «немецкий соловей»⁵. Романс она включила в программу гастролей 1830 г., добавляя в мелодию виртуозные каденции. Газеты писали: «Г-жа Зонтаг прекрасно вникла в песню сию; она поняла душу ее, не обременяла ее лишними нотами, а украшала токмо конец всякого куплета исполненного русского вкуса вариациями собственного сочинения» (цит. по: (Штейнпресс Б., с. 235)). Позднее певица не раз выступала в Петербурге с концертами, на которых обязательно исполняла алябьевского «Соловья».

Зонтаг пела романс не только в России в знак уважения к российской публике. В частности, летом 1852 г. она предприняла поездку в США, где «выступала

в Ливерпуле и Нью-Йорке, Филадельфии и Бостоне – везде ее встречали со всеми возможными почестями и энтузиазмом» (Хао Юй, 2020, с. 266). Можно с уверенностью утверждать, «Соловей» входил в программу ее американских выступлений и полюбился не только публике, но и другим певцам. На это указывает факт публикации романса в 1868 г. в Нью-Йорке. На титульном листе издания (рис. 1) указано, что публикуемая русская песня входит в репертуар певицы мисс Дженни Баск⁶. Текст песни переведен на немецкий и итальянский языки. Фамилия композитора же написана с искажением – *Alieneff*.

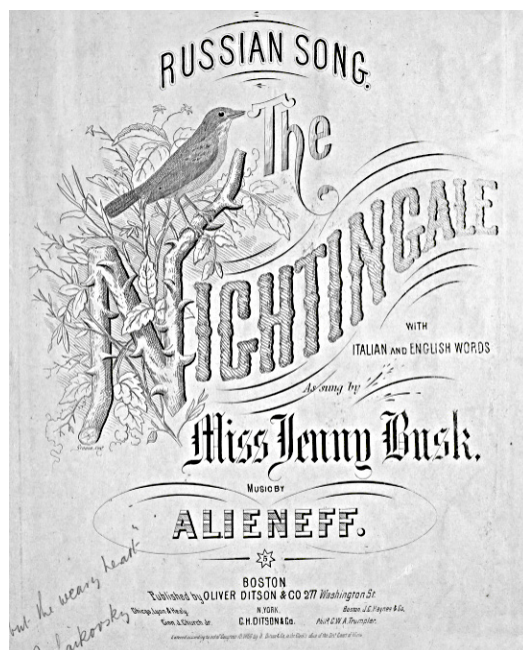
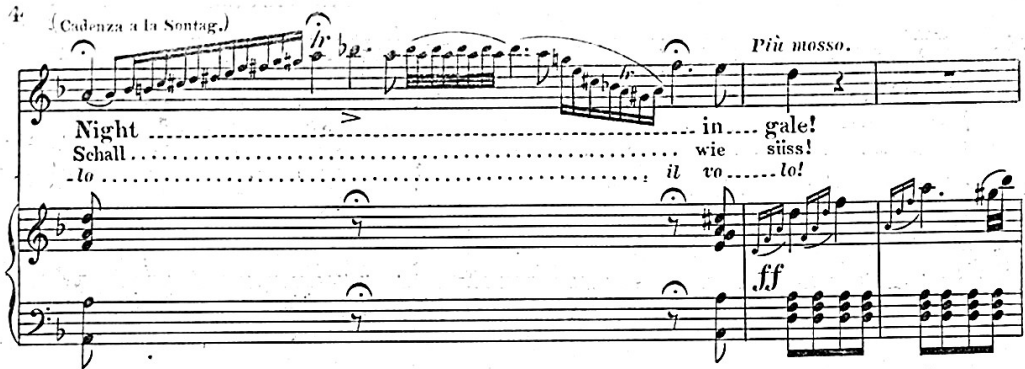


Рис. 1. Титульный лист издания «Соловья». Бостон, 1868

Примечательным элементом этой публикации является каденция, обозначенная в нотах как *Cadenza a la Sontag*, т.е. «в стиле Зонтаг», с характерным хроматическим движением и трелями (пример 1).

«Соловей» стал визитной карточкой в репертуаре Дженни Баск. Так, в газете *The Statesman* от 23 января 1869 г. читаем: «Мисс Дженни Баск обладает хоть и не

Пример 1. Издание «Соловья» из репертуара Дж. Баск. Бостон, 1868
Cadenza a la Sontag



слишком объемным, но хорошо подготовленным сопрано. В песне «Соловей» она берет высокие ноты, которые, на наш взгляд, выходят за пределы ее природных данных. Это уже не искусство, а искусственность, вокальная гимнастика»⁷.

Распространению «Соловья» способствовала творческая деятельность и других европейских примадонн: Полины Виардо, которая гастролировала в России в 1843–1844 гг., а также Аделины Патти, выступавшей в России в 1860–1870-х гг. Мелодия «Соловья» использовалась в качестве вставного номера в «Севильском цирюльнике» в сцене урока пения. Судя по сохранившимся изданиям XIX в., исполнение «Соловья» во французских постановках оперы Россини практиковали сопрано Аделина Патти и контральто

Анна де Белокка⁸. Так, обложка парижского издания 1874 г. (рис. 2) дает отсылки к опере «Севильский цирюльник» и к именам обеих певиц. Руководитель оркестра *Théâtre Italien* А. Вианеси создал транскрипции романса для контральто и баритона (в стиле Белокки) и для сопрано и тенора (в стиле Патти), то есть для всех типов голосовых амплуа как женских, так и мужских. Различия связаны, главным образом, с выбором тональности: d-moll для высоких голосов и b-moll для низких.

Редактор выписывает всю орнаментику в куплете и припеве, однако оставляет певцу свободу при исполнении каденции. На это указывает ремарка *a piacere*, что подразумевает необходимость украсить каденцию «по своему вкусу» (пример 2).

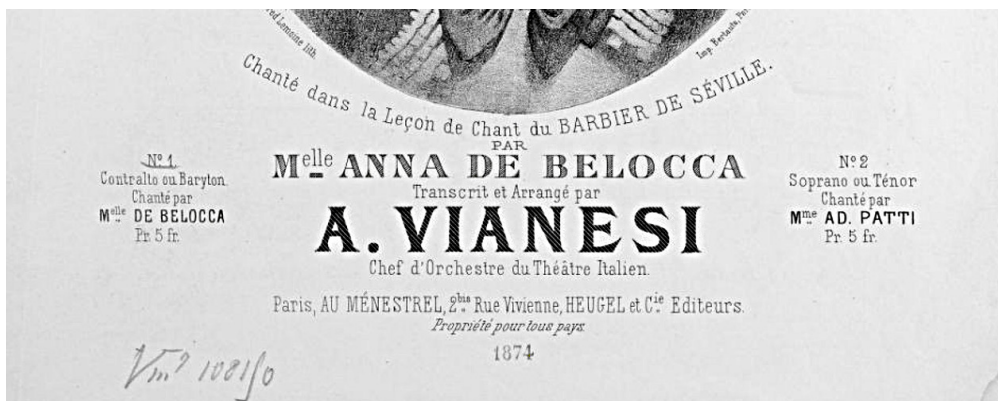


Рис. 2. Публикация «Соловья» как вставного номера в сцене пения в опере «Севильский цирюльник». Ред. А. Вианеси. Париж, 1874

Пример 2. Публикация «Соловья» как вставного номера в сцене пения в опере «Севильский цирюльник». Париж, 1874. Каденция



Данная публикация, по всей видимости, предназначалась для певцов-любителей или для исполнения в домашней среде, поэтому сложные вокальные украшения здесь не выписаны: каждый исполнитель волен украсить мелодию в зависимости от своих голосовых возможностей. Отсылка к именам Белокки и Патти в большей степени указывает на выбор тональности и диапазона, но не отражает специфику вокальной орнаментики, которой украшали мелодию «Соловья» эти две певицы. Выявить особенности вокального стиля Белокки и Патти можно познакомившись с еще одной парижской публикацией – фортепианной транскрипцией романса, созданной пианистом-виртуозом Шарлем Нойшtedом⁹ в 1875 г. На титульном листе вновь нахо-

дим упоминание: «Известная русская песня Алябьева, исполненная мадам Патти и мадам Белокка» (рис. 3).

Жанр фортепианной транскрипции предполагает значительное вариативное преобразование исходного тематизма и его свободное развитие. На наш взгляд, именно вокальный стиль певиц стал источником подражания в сочинении Нойшtedа. Учитывая, что между публикацией «Соловья» под редакцией Вианеси (1874) и вариациями Нойшtedа (1875) прошло всего около года, можно сделать вывод, что произведение стало данью уважения вокальному мастерству певиц.

В первом проведении основной темы Нойшted проявляет максимальную близость к оригиналу и сохраняет даже ремарку *a piacere* в каденции (пример 3).

Пример 3. Ш. Нойшted. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева, ремарка «a piacere»



Рис. 3. Ш. Нойшted. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева. Париж, 1875

Дальнейшие вариации строятся на принципах фактурного развития, которые имитируют характерные вокальные приемы «соловьиного пения»: распевы, хроматические

пассажи, форшлаги, скачки в разных регистрах на стаккато, трели (пример 4).

Имитация сложной вокальной орнаментики удачно коррелировала с прин-

циями виртуозной фортепианной игры, позволяя создать эффектное произведение и произвести впечатление на публику. Произведение Нойштеда далеко не первый опыт переноса романса «Соловей» в сферу фортепианной музыки. Задолго до французского пианиста, в 1842 г., транскрипцию русской песни создал Ференц Лист во время гастролей по России. Согласно воспоминаниям А.Н. Серова и самого Алябьева, фантазия Листа укрепила феноменальный успех русской мелодии в Европе (Штейнпресс Б., 1956, с. 240). Чуть позже Лист создал второй вариант транскрипции.

В обработке мелодии «Соловья» Лист опирается на сферу фортепианной техники, а не на вокальные образцы, что позволяет проследить и другой подход к трактовке «Соловья» – сквозь призму инструментального стиля, сложившегося в творчестве исполнителей XIX в. Виртуозный потенциал композитор концентрирует в припеве романса, построенном

на принципе постепенного *accelerando*. Фортепианную фактуру он расслаивает и насыщает каждый слой определенными техническими сложностями, которые многократно усиливаются ускорением темпа.

В основе транскрипции Листа лежит принцип постепенного технического усложнения, что позволяло создать хоть и довольно лаконичную, но весьма эффектную пьесу. Так, финальный ригитурнель композитор насыщает полиритмией, уплотняет фактуру аккордами, а басовые скачки становятся все более широкими за счет октавной дублировки (пример 5).

Имитацию соловьиного пения в транскрипции Листа встречаем во вступлении, основанном на репетициях одной ноты, трелях и пассажах *ad libitum* (пример 6). Такого рода элементы не представляют значительной технической трудности, но вносят в пьесу яркий и выразительный штрих. Во втором варианте транскрипции Лист усилил имитационные элементы за счет добавления трелей.

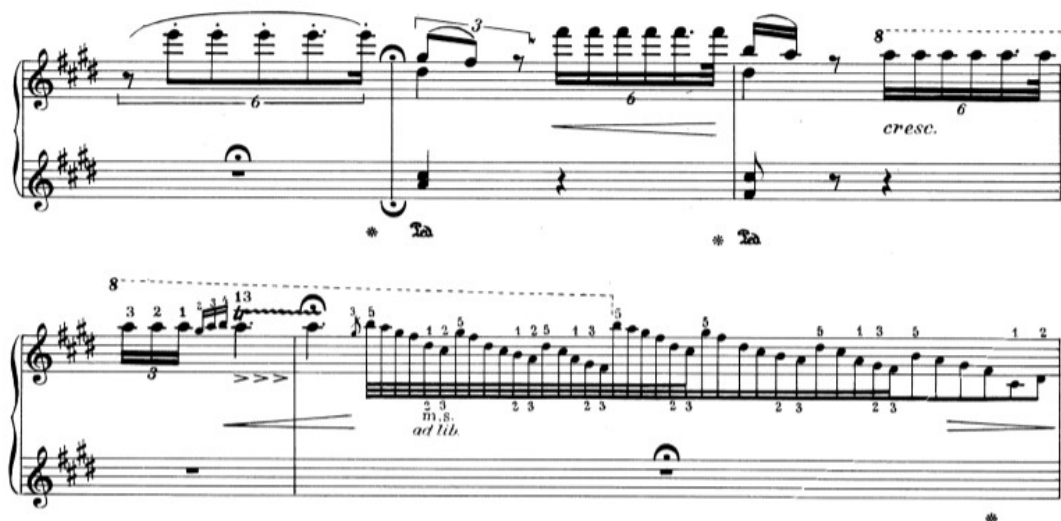
Пример 4. Ш. Нойштед. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева



Пример 5. Ф. Лист. Транскрипция «Соловья». 1842. Ригитурнель



Пример 6. Ф. Лист. Транскрипция «Соловья». 1842. Вступление

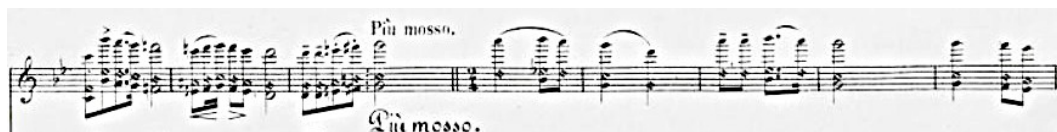


Транскрипции на мелодию русского романа создал не только Лист, но и ряд других композиторов-пианистов. Эти сочинения рассчитаны на более скромные исполнительские возможности и, вероятнее всего, предназначались для любителей фортепианного искусства. Таковы обработки Фердинанда Байера¹⁰ (1852), Дидериха Круга (1874), Г.В. Маркса (псевдоним молодого И. Брамса) и других авторов.

Среди инструментальных фантазий на тему «Соловья» выделяются скрипичные транскрипции, созданные бельгийцем Анри Вьетаном (1820–1881) и Аполли-

нарием Контским (1825–1879), польским скрипачом. Оба музыканта были тесно связаны с Россией: Вьетан с 1846 г. занимал должность солиста Императорских театров в Петербурге, а в 1853 г. его сменил Контский, проработавший в столице до начала 1860-х гг. Сочинения обоих авторов отличаются невероятной технической сложностью и демонстрируют комбинации виртуозных приемов игры: двухголосие (пример 7), флажолеты (пример 8), трели в высоких позициях (пример 9), одновременная игра *arco* и *pizzicato* и др.

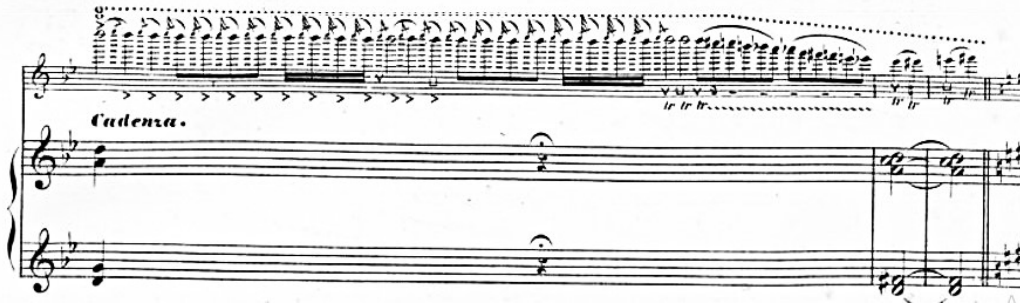
Пример 7. А. Вьетан, ор. 24, № 2. Транскрипция на мелодию романа «Соловей»



Пример 8. А. Контский. Парафраз на мелодию Алябьева «Соловей». Флажолеты



Пример 9. А. Контский. Парафраз на мелодию Алябьева «Соловей».
Трели и игра в высокой позиции



Обозначенные произведения не исчерпывают перечень европейских музыкантов, обращавшихся к мелодии знаменитого русского романса. Тем не менее, они позволяют сделать выводы о причинах популярности «Соловья» и его широком распространении за пределами Российской империи.

Первый фактор, на наш взгляд, обусловлен эстетическими устремлениями эпохи. Романс появился в тот момент, когда вопросы формирования национального своеобразия особенно актуализировались в социально-культурной среде Европы. Именно в 1830–1840-е гг. начинается активное взаимодействие русской и европейской музыкальных культур: многие европейские знаменитости приезжали на гастроли в Россию и открывали для себя ее звуковое пространство. «Соловей» Алябьева, сохраняя интонационную близость русской народной песне, тем не менее, являлся воплощением профессиональной музыкальной традиции, близкой и понятной европейским музыкантам, поэтому легко ложился на слух.

Интеграции алябьевского «Соловья» в европейскую культурную среду не в последнюю очередь способствовал расцвет вокального искусства *bel canto*. Вокальная орнаментика, которой в совершенстве владели оперные звезды той эпохи, невольно рождала ассоциации с пением соловья и справедливо вызывала вос-

торг публики. Российские исследователи О.В. Жесткова и Л.А. Садыкова в статье о примадоннах в операх Дж. Россини и Дж. Мейербергера отмечают, что прием вокальной имитации соловьиного пения получил распространение благодаря опере Луи-Себастьяна Лебрюна «Соловей» (1816), в которой главную роль исполнила блистательная певица Лаура Чинти-Даморо. Особенно поразило зрителей то, что в опере голос соперничал с флейтой, которой до этого традиционно поручалась имитация птичьих трелей: «Самым известным номером из этой оперы стала ария сопрано с облигатной партией флейты, напоминающая виртуозный дуэт голоса и инструмента, состоящих в колоратуре... С тех пор «соловьиные» пассажи стали неотъемлемой частью вокального стиля Чинти-Даморо», – пишут авторы (Жесткова О., 2013, с. 166). Хотя опера Лебрюна не связана с романсом Алябьева, сам факт подражания соловьиному (равно инструментальному) пению воспринимался публикой того времени как вершина вокального мастерства певца. В этой связи, весьма показательно, что Г. Зонтаг, П. Виардо, А. Патти, А. Белокка, Дж. Баск включали романс Алябьева в свой репертуар и насыщали мелодию сложными пассажами и каденциями. Таким образом, специфика вокальных транскрипций романса определялась стремлением к свободному подражанию

пению соловья – совершенного певца природы.

В инструментальных транскрипциях на тему русского романса композиторы опираются на элементы виртуозного стиля исполнительства. В музыкальном пространстве Европы в этот период выдвигается концертирующий солист-виртуоз, который нуждался в ярком и «зрелищном» репертуаре, способном выгодно подчеркнуть технику игры и произвести впечатление на публику. «Соловей» в полной мере удовлетворял этот запрос и содержал значительный потенциал для показа сложных и виртуозных приемов игры. Этому способствовало сразу несколько композиционных особенностей романса. Во-первых, темповый контраст неспешного куплета и оживленного при-

пева позволял усложнить техническую сторону за счет ускорения темпа и наращивания динамики. В этом случае кульминация произведения смещалась на конец пьесы, создавая эффектный финал. Во-вторых, само название романса подталкивало к звукоподражанию и внедрению различных виртуозных приемов игры: орнаментации, трелей, форшлагов, флажолетов, охвату предельно высокого регистра инструментов. Все эти элементы в пьесах гармонично вписывались в саму природу музыки и дополняли ее образное содержание.

Таким образом, романс «Соловей» отвечал сразу нескольким тенденциям романтической эпохи, что и определило его широкое распространение в контексте европейского искусства XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переписка П.И. Чайковского и Н.Ф. фон Мекк. URL: <https://www.tchaikov.ru/1877-015.html> (дата обращения: 5.02.2025).

² Стилистика и особенности интерпретации камерно-вокального творчества А. Алябьева подробно рассматриваются в диссертации М.А. Букринской (2012).

³ Булахов полюбился московской публике как артист, выступавший в водевилях, дивертисментах, комедиях, исполняя, в том числе, народные песни.

⁴ Вопросы распространения русского мелоса в европейском театральном искусстве рассматриваются в статье Е.Ю. Шигаевой «Славянские народные песни в европейской опере» (2015). Она выделяет несколько русских мелодий, цитируемых европейскими композиторами, например, «Камаринская» (А. Гретри «Петр Великий»), «Ехал казак за Дунай» (У. Джордано «Сибирь»), «Выйду ль я на реченьку» (А. Лорцинг «Царь и плотник»), «Вдоль по улице метелица метет» (В. де Жонсьер «Димитрий») (см. подробнее: (Шигаева Е., 2015)).

⁵ Подробная биография певицы представлена в статьях Х.М. Шлеттера (Schletterer H., 1892) и Хао Юй (2020). До поездки в России певица уже приобрела известность как исполнительница партии Агаты в «Вольном стрелке» и Эврианты в одноименной опере К.М. фон Вебера, Розины в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини. Эти

роли принесли ей феноменальный успех в Германии и Франции.

⁶ Каких-либо точных биографических данных об этой певице не сохранилось. Однако, судя по упоминаниям ее имени в американских газетах того времени, она выступала до конца 1870-х гг. Баск обладала высоким сопрано.

⁷ The Statesman. January 23, 1869. P. 237.

⁸ Анна де Белокка (1854–?) – контральто, певица русского происхождения. Родилась в Санкт-Петербурге, где училась у Г. Ниссен-Саломан. Затем переехала в Париж и продолжила обучение у Л. Лаблаша. Выступала Théâtre Italien, где ее главной ролью стала Розина в «Севильском цирюльнике». В дальнейшем много гастролировала в США.

⁹ О композиторе и пианисте Шарле Нойштеде (1834–1908) практически не сохранилось информации. Он был известен в Париже как автор фортепианных миниатюр, фантазий на темы из опер «Роберт-дьявол», «Сомнамбула», «Вольный стрелок». Нойштед также являлся автором школы игры на фортепиано.

¹⁰ Обработка романса «Соловей» входит в цикл Ф. Байера «Hommage à la Russie». Помимо мелодии Алябьева, в этом цикле композитор обращается к темам А. Львова «Боже, царя храни», А. Варламова «На заре ты ее не буди», А. Титова «Ветка», народным песням «Вот на пути село большое», «Лучинушка», «Коса» и другим русским мелодиям.

ЛИТЕРАТУРА

Букринская М.А. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: Стиль и исполнительская интерпретация: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ, 2012. 27 с.

Жесткова О.В., Садыкова Л.А. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. Т. 4, вып. 4. С. 150–175.

Лашенко С.К. Европейские примадонны в России: 1840–1843 // Искусство музыки: Теория и история. 2014. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskie-primadonny-v-rossii-1840-1843> (дата обращения: 5.02.2025)

Хао Юй. Генриетта Зонтаг – немецкий «соловей» XIX века // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. Вып. 12 / сост. Ю.С. Карпов, В.И. Яковлев. Казань: КГК, 2020. С. 261–267.

Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг.: Дис. ... PhD. Тарту: University of Tartu Press, 2018. 268 с.

Шигаева Е.Ю. Славянские народные песни в зарубежных операх // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Междунар. науч. конф. Казань: КГК, 2015. С. 129–139.

Штейнпресс Б. Страницы из жизни А.А. Алябьева. М.: Музгиз, 1956. 403 с.

Schletterer H.M. Sontag, Henriette // *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 34. Leipzig: Duncker & Humblot, 1892. S. 642–657.

REFERENCES

Bukrinskaya, M.A. (2012), *Kamerno-vokal'noe tvorchestvo A. Alyab'eva: stil' i ispolnitel'skaya interpretatsiya* [Chamber vocal works of A. Alyabyev: style and performing interpretation], Abstract of Cand. Sc. Thesis, RAM, Moscow, 27 p. (in Russ.)

Hao Yu (2020), “Henrietta Sontag – the German «nightingale» of the 19th century”, *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'* [Actual problems of musical and performing arts: History and modernity], in Yu.S. Karpov, V.I. Yakovlev (ed.), vol. 12, KGG, Kazan', pp. 261–267. (in Russ.)

Lashchenko, S.K. (2014), “European Prima Donnas in Russia: 1840–1843”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The art of music: theory and history], no. 9, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskie-primadonny-v-rossii-1840-1843> (Accessed 5 February 2025). (in Russ.)

Schletterer, H.M. (1892), Sontag, Henriette, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 34. Leipzig, Duncker & Humblot, 1892, S. 642–657. (in Germ.)

Shelya, A. (2018), “*Russkaya pesnya*” v literature 1800–1840-kh gg. [“Russian song” in literature of the 1800s–1840s], PhD Thesis, University of Tartu Press, Tartu, 268 p. (in Russ.)

Shigaeva, E.Yu. (2015), “Slavic folk songs in foreign operas”, *Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva*, KGG, Kazan', pp. 129–139. (in Russ.)

Shteinpress, B. (1956), *Stranitsy iz zhizni A.A. Alyab'eva* [Pages from the life of A.A. Alyabyev], Muzgiz, Moscow, 1956, 403 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V., Sadykova, L.A. (2013), “Prima Donnas of Rossini and Meyerbeer”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], Vol. 4, Iss. 4, pp. 150–175. (in Russ.)

Сведения об авторе

Лю Яньци, ассистент-стажер кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова
E-mail: 310892777@qq.com

Author Information

Liu Yanqi, a trainee assistant at the Department of Special Piano at the L.V. Sobinov Saratov State Conservatory
E-mail: 310892777@qq.com

Поступила в редакцию 07.02.2025

После доработки 03.07.2025

Принята к публикации 14.08.2025

Received 07.02.2025

Revised 03.07.2025

Accepted for publication 14.08.2025