

Е. В. СМАГИНА

*Волгоградский государственный институт искусств и культуры***«СВЕТЛАНА, ИЛИ СТО ЛЕТ В ОДИН ДЕНЬ» К. КАВОСА:
РУССКАЯ «БАЛЛАДНАЯ» ВЕРСИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ**

Настоящая статья посвящена анализу неизвестной музыковедам оперы К. Кавоса «Светлана, или Сто лет в один день» (1822). Представляющее собой русскую «переделку» оперы-феерии известного французского композитора Ш.-С. Кателя (1773–1830) «Зирфиль и Флер де Мирт» (либретто В. Ж.-Э. де Жуи и Н. Лефевра, 1818), названное сочинение получило иное жанровое обозначение – волшебная опера-баллада. Опера К. Кавоса, написанная на либретто А. П. Вешнякова, трактуется автором статьи в качестве одного из неклассических, но весьма оригинальных репрезентантов исканий русского оперного театра первой половины XIX века в сказочно-фантастической сфере, наряду с широко известными операми С. И. Давыдова, М. И. Глинки, А. Н. Верстовского. Акцентируя новаторство «Светланы» Кавоса с точки зрения синтетической структуры жанра произведения – оперы с балладным компонентом, автор статьи указывает на включение в текст либретто ряда строф из одноименной баллады В. А. Жуковского, ставшей одной из эмблем русского романтизма. В опере Кавоса автор настоящей публикации проводит анализ различных уровней преобразования произведения-первоисточника: перенесение сюжета в мир русского волшебства – древнего Киева; появление необычного «причерноморского» колорита; введение нового персонажа – Услады и шести новых номеров. В художественном замысле оперы-баллады отмечено созвучие некоторых его аспектов проблематике дискуссий русской общественной мысли 1820-х годов, в частности «варяжского» и «крымского» политических вопросов. Музыкальный стиль оперы анализируется на примере арии Услады и романса-дуэта Альсима и Светланы. Экспонируемый впервые романс-дуэт включен в ряд образцов оперного романса, представленных в малоизвестных сочинениях глинкинских предшественников – композиторов «второго ряда» (операх «Волшебная роза» Ф. Шольца, «Женевьева Брабантская» Д. Шелехова, «Тамерлан» А. Сапиенцы-младшего).

Ключевые слова: Ш.-С. Катель, опера-феерия «Зирфиль и Флер де Мирт», К. Кавос, опера-баллада «Светлана, или Сто лет в один день», романс-дуэт.

Для цитирования: Смагина Е. В. «Светлана, или Сто лет в один день» К. Кавоса: русская «балладная» версия французской оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_63

E. SMAGINA

*Volgograd State Institute of Arts and Culture***“SVETLANA, OR A HUNDRED YEARS IN ONE DAY” BY K. KAVOS:
RUSSIAN “BALLAD” VERSION OF FRENCH OPERA**

This article is devoted to the consideration of unknown to musicologists opera by K. Kavos “Svetlana, or A hundred years in one day” (1822). Representing a Russian “remake” of the opera extravaganza by the famous French composer Ch.-S. Katel (1773–1830) “Zirfil and Myrtle Flower” (libretto by V. J.-E. de Jouy and N. Lefebvre, 1818), it received a different genre designation: a magical opera ballad. The opera by K. Kavos, written to a libretto by A. Veshnyakov, is interpreted by the author of the article as one of the non-classical, but very original experiment of the Russian opera theater of the first half of the 19th century in the sphere of fabulous and fantastic, along with the widely known operas by S. Davydov, M. Glinka, A. Verstovsky. Emphasizing the novelty of Kavos’s “Svetlana” from the point of view of the synthesized structure of the genre – opera with a ballad component, the author of the article indicates the inclusion in the text of the libretto of a number of stanzas from the ballad of the same name by V. Zhukovsky, which has become one of the emblems of Russian Romanticism.

In Kavos’s opera, various levels of transformation of the primary source are considered: the transfer of the plot to the world of Russian magic, ancient Kiev; the appearance of a special “Black Sea” atmosphere, the introduction of a new character – Uslada and six new numbers. In the artistic concept of the opera

ballad we can find some parallels to the problems that had been under discussion among Russian people in the 1820s, particularly the "Varangian" and "Crimean" political issues. The musical style of the opera is analyzed on the example of the aria of Uslada and romance-duet of Alsim and Svetlana. The romance-duet is one of a number of operatic romances presented in the little-known works of Glinka's predecessors, composers of the "second row": the operas "The Magic Rose" by F. Scholz, "Genevieve of Brabant" by D. Shelekhov, "Tamerlane" by A. Sapienza Jr.

Keywords: Ch.-S. Katel, the opera extravaganza "Zirfil and Myrtle Flower", K. Kavos, opera ballad "Svetlana", romance-duet.

For citation: Smagina E. "Svetlana, or A hundred years in one day" by K. Kavos: Russian "ballad" version of French opera // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 4. Pp. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_63

В наследии русского оперного театра первой половины XIX века широко известны основные репрезентанты интенсивных жанрово-стилевых исканий, развернувшихся в связи с веяниями романтизма и нацеленных на сказочно-фантастическую сферу с присущим ей особым, «волшебным» миром. В этой связи традиционно называются «Леста, днепровская русалка» С. И. Давыдова (1805), в которой наметился ряд черт лирико-фантастической оперы, а также «отечественные» оперы К. Кавоса «Илья-богатырь» (1806) и «Жар-птица» (1822), в которых обозначились контуры сказочно-эпического жанра.

Продолжением лирико-фантастической линии стали «русалочки» оперы «Рыбак и русалка» (1838)¹ А. А. Алябьева, «Ундина» (1848) А. Ф. Львова и «Русалка» (1855) А. С. Даргомыжского (работа над последней была начата в конце 1840-х годов). Развитие сказочно-эпической оперы привело к появлению монументальной симфонизированной концепции «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки (1842). Некоей альтернативой глинкинскому творению стала «волшебнo-комическая» опера Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина» (1844), в которой представлено иное, отличное от Глинки прочтение сказочной темы – вне идеи богатырства и в аспекте «древнерусской демонологии» (выражение А. Н. Веселовского [2, с. 100]).

Обособленно в данном жанровом пласте стоят «волшебнo-романтические» оперы А. Н. Верстовского, написанные на историко-легендарные сюжеты, но непременно содержащие сказочно-фантастический компонент: «Пан Твардовский» (1827) и «Вадим» из «славянской триады» (1832), воплотившие сферу «инфернальной» фантастики².

Отобранные временем произведения, как правило, окружают менее совершенные, не столь органичные, а потому часто малоизвестные или забытые сочинения, среди которых, тем не менее, иногда обнаруживаются подчас весьма оригинальные оперные опусы, отмеченные яркими композиторскими находками и открываю-

щие те или иные художественные перспективы. В этой связи упомянем, к примеру, забытую сегодня «героико-комическую» оперу «Волшебная роза» Фридриха Шольца (1821)³.

Большой исследовательский интерес вызывает и практически неизвестная в музыковедении опера К. Кавоса «Светлана, или Сто лет в один день», ознакомление с которой позволяет более детально оценить художественную прозорливость ее создателя, едва ли не самого известного «российского итальянца» в мире музыки, и его вклад в историю становления русской оперы, а также понять некоторые важные особенности музыкально-театральной практики, характерной для отечественной сцены начала XIX века.

Партитура «Светланы»⁴, обнаруженная в нотной библиотеке Мариинского театра (Санкт-Петербург) – уникальном хранилище раритетов русского музыкального театра, – открывается титулом, гласящим:

(Zirphile et fleur de myrte)
Светлана,
или Сто лет в один день
Волшебная Опера-Баллада
в двух действиях
соч. А. П. В.
Новая музыка соч. г-на Кателя,
смешанная с несколькими номерами
соч. г-на Кавоса
1822

Размещенный сверху французский заголовок и (ниже) имя Кателя указывают на оперу-«прототип» известного в свое время французского композитора Ш. Кателя «Зирфиль и Флер де Мирт», сочиненную на либретто В. Ж.-Э. де Жуи и Н. Лефевра в 1818 году.

В связи с наличием французской первоосновы оперы Кавоса отметим, что подобный метод творчества – «пересочинения» или «переделки на русский лад» – был широко распространен на российской театральной сцене первой трети XIX века. Хрестоматийно известным образцом подобных «переделок» является оперная тетралогия «Леста, днепровская русалка», по-

явившаяся в 1800-е годы с музыкой нескольких композиторов (в частности, С. И. Давыдова, К. Кавоса). Литературной основой названного произведения стало переводное либретто оперы-феерии австрийского композитора Ф. Кауэра по пьесе К. Ф. Генслера «Дунайская нимфа», широко известной в европейских театрах на рубеже XVIII–XIX веков⁵.

Как правило, «пересочинению» подвергались популярные произведения, отдельные из которых были созданы крупными мастерами своего жанра. Так, автор музыки оперы-феерии «Zirphile et fleur de myrte, ou Cent ans en jour» Шарль-Симон Катель (1773–1830), ученик Ф. Госсека, член Института Франции, композитор, теоретик музыки и педагог, оставил довольно обширное творческое наследие, ведущее значение в котором имел оперный жанр, представленный десятью сочинениями: лирическими трагедиями, героическими и комическими операми, операми-феериями. Многие из данных произведений, например «Семирамида», «Баядерки», «Амазонки, или Основание Фив», «Валлас, или Шотландский менестрель»⁶, ставились на лучших сценах Франции 1800–1810-х годов, включая Парижскую оперу.

Не менее примечательна и фигура одного из соавторов либретто оперы Кателя – Виктора-Жозефа Этьена де Жуи (1764–1846), известнейшего литератора и драматурга своего времени, человека авантюрной судьбы, участника событий Великой Французской революции⁷. Следует отметить заслуги де Жуи в развитии французской оперы первых десятилетий XIX века: на либретто данного драматурга в упомянутом жанре написаны едва ли не самые значительные ее произведения, в частности, «Весталка» Г. Спонтини (1805) и «Вильгельм Телль» Дж. Россини (1829).

Премьера «Светланы» К. Кавоса, появившейся на русской сцене четыре года спустя, состоялась в бенефис композитора в Большом театре Санкт-Петербурга 29 декабря 1822 года с участием лучших артистов императорской труппы: легендарной Е. С. Сандуновой, Г. Ф. Климовского, В. А. Шемаева, А. Г. Ефремова, М. Ф. Монруа-Шелеховой, А. И. Ивановой [7, с. 262]. Балетные номера в постановке осуществил знаменитый балетмейстер Ш. Дидло.

Титульный лист названной оперы указывает также на автора либретто: за инициалами «А. П. В.» скрывается неизвестный переводчик с французского, он же – автор текста некоторых новых «русских» номеров⁸.

Примечательно, что, дав новое название своей опере, Кавос сохраняет «волшебное», интригующее продолжение из оригинального наименования оперы Кателя («сто лет в один день»), но

при этом меняет жанр: опера-феерия становится волшебной оперой-балладой, что свидетельствует о рождении первого жанрового микста с балладным компонентом в истории отечественного музыкального театра.

Далее исследуем иные уровни «приспособления» популярной французской оперы к русской сцене и запросам российской публики.

В результате изучения двух источников – партитур оперы Кателя, напечатанной типографским способом на французском языке, и «Светланы» Кавоса в рукописном варианте – обнаружилось следующие моменты. Во-первых, перенос действия в русский волшебный мир, проникнутый духом старины и окрашенный необычным, «крымско-причерноморским» локальным колоритом. Во-вторых, появление в опере Кавоса новых оперных героев, имена которых были понятны и притягательны для русского зрителя начала 20-х годов XIX века – времени расцвета романтизма на отечественной музыкально-драматической сцене. Княжна Светлана, дочь великого князя Киевского, и Альсим, князь Таманский, заменили собой заглавных персонажей оперы Кателя.

Оперное действие происходит в двух мирах – реальном и волшебном-фантастическом. Реальный мир, помимо влюбленной пары, Светланы и Альсима, представлен также новым персонажем, введенным Кавосом, – Усладой, подругой Светланы. Волшебный мир объединяет фигура князя Хазара (в опере Кателя – Галаора), великого волхва и владетеля Черноморской страны. Свиту Хазара составляют Турей, смотритель чертогов, и наперсник Оскольд (вместо Рабьея). В окружении Хазара находятся также подвластные ему духи земли, огня, воды, воздуха: гномы, саламандры, ундины, сильфы. Отдельную группу образуют фантастические существа, участвующие в балетных сценах: гении, нимфы, корифеи и сильфиды. Большую роль в действии играет волшебница Пальмира (вместо Морганы).

В географической «переориентации» волшебного сюжета примечательны смысловые акценты, важные в аспекте близости сочинения к умонастроениям русского общества 1820-х годов. Так, апелляция к Киеву (дочь киевского князя Светлана и ее подруга Услава) воспринимается как устойчивый в отечественной культуре рассматриваемого периода символ национальной старины, значимый для поэтики балладного жанра. Тамань (князь Альсим) и Причерноморье (волхв Хазар), возможно, косвенным образом отражают общественные дискуссии времени, порожденные политическими интересами России, одной из «болевых точек» которых стала борьба за владение выходом к Черному морю. Образ

Проблемы музыкального театра

Оскольда⁹, восходящий к легендарному великому киевскому князю, воскрешает проблематику «варяжского» вопроса, активно обсуждаемого русской научной и общественной мыслью XVIII–XIX столетий¹⁰.

Основой балладности в опере Кавоса явилось включение в текст либретто знаменитой баллады «Светлана» В. А. Жуковского, ставшей одной из эмблем русского романтизма (1808–1812). В тексте «Светланы», переделанной на русский лад из немецкого первоисточника – баллады «Ленора» Г. А. Бюргера, как известно, соединены характерные для романтизма мистика и яркий национальный колорит¹¹.

Включив в оперу названную балладу Жуковского, Кавос и либреттист «подарили» имя Светланы главной героине своей оперы. Кроме того, учитывая, что начальные строфы стихотворения были посвящены описанию широко распространенного в русском быту обряда святочных гаданий¹², именно вставная, специально сочиненная ария Услады (№ 2 I д.) стала средоточием национального «духа» оперы Кавоса – Вешнякова, ярко подчеркнутым в музыкальном стиле сочинения «почвенно»-характерный «тон» (Пример 1). В тематизме арии присутствуют четко маркирующие ее «русскую» характерность элементы, среди которых – остиная плясовая формула у виолончелей с акцентами на слабых долях такта, подчеркивающими ее простонародный, разудалый характер. Тоническая квинта (органный пункт у контрабасов и фаготов) и наигрыши флейт подражают звучанию народных инструментов – гудков, свирелей. В вокальной партии представлен сплав элементов песенности и оперной ариозности в сочетании с мелодико-фигуративными оборотами, придающими подвижной теме виртуозный характер.

В этой связи вспомним, что первой исполнительницей данной «выходной» арии была замечательная певица А. И. Иванова, обладавшая лирико-колоратурным сопрано редкой красоты и великолепной вокальной техникой. Это позволяло Ивановой исполнять самые виртуозные оперные партии¹³.

Остальные вставные номера, практически полностью лишённые яркого музыкального своеобразия, выполняют сюжетно-связующую

функцию. В целом, в опере Кавоса не наблюдается органичности в сплаве русского и европейского стилистических пластов, поэтому «Светлана» остается образцом музыкального «двуязычия», в начале 1820-х годов еще не преодоленного русским оперным театром.

Романтический пласт поэтики данного произведения, помимо отмеченных выше атрибутов балладности, характеризуется также главенствованием в драматургии линии любви центральных персонажей – Светланы и Альсима. Показательна и значимая роль романсового комплекса, претворенного, в частности, в романсе-дуэте Альсима и Светланы «Светлана, друг мой» (№ 17 II д., Пример 2)¹⁴, построенном в куплетной форме и окрашенном в затененные элегические тона (основная тональность b-moll). Пластичная романсово-ариозная с элегическим настроением кантилена дублируется в партиях данного дуэта, выражая единство чувств героев. В целом, учитывая роль линии любви и значимость романсовости в опере, отметим, что в жанровой структуре «Светланы» отчетливо просматривается лирическая составляющая, присущая и опере-первоисточнику.

В заключение обратим внимание на культурный контекст времени появления оперы К. Кавоса. «Светлана» как образец жанрового синтеза, обогащения оперы балладным компонентом появилась в особой духовной атмосфере. 1820-е годы – это период активных дискуссий отечественной литературно-критической мысли о проблемных и позитивных аспектах диалога «нашего» («своего», «почвенного») и «чужого» («не нашего», «западного»). Думается, что художественная концепция оперы-баллады, проанализированная в контексте острых обсуждений феноменов «безнародности» и «галломании», которые ведут свое происхождение из недр русской культуры XVIII столетия (А. А. Бестужев), в контексте проявлений «неуместного» подражательства (С. П. Шевырев, Н. А. Надеждин) и подражания «умному, хорошему в иноземном» (М. Н. Загоскин), а также в контексте вопроса о плодотворной роли «европеизма» (В. Г. Белинский), дает все основания оценить «Светлану» как интереснейший и весьма ценный «документ» своего времени в форме синтетического музыкально-сценического жанра¹⁵.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Год создания оперы приводится по датировке Е. М. Левашева [1, с. 87].

² Примечательно, что даже историко-бытовая «Аскольдова могила» (1835), сочиненная Верстовским на сюжет одноименного исторического романа М. Н. Загоскина, содержит яркие сказочно-фантастические эпизоды «злого волшебства»: сцены наговора ведьмы Вахрамеевны, варки зелья, видения тени Рогнеды, проказ запечных бесенят в №№ 27–28.

³ См. об этом: [3].

⁴ Кавос К. Светлана, или Сто лет в один день: Партитура. Отдел нотных фондов библиотеки Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург). Ед. хр. I1K29/П.С.

⁵ Метод «пересочинения», особенно часто с французского на русский «лад», необычайно широко применялся в русском театре первой половины XIX века и в жанре водевиля. Достаточно сказать, что значительная часть образцов данного метода представляла собой «переделки» на основе переводных либретто, о чем свидетельствуют театральные хронографы, составленные Т. В. Корженянец [4; 5]. Нередко авторами либретто подобных опусов становились маститые литераторы, корифеи водевильного жанра, такие как А. А. Шаховской, Д. Т. Ленский, Н. А. Перепельский (под этим литературным псевдонимом писал Н. А. Некрасов).

⁶ Среди других сочинений Ш. Кателя, за заслуги перед Францией награжденного орденом Почетного легиона, – балет, симфонии, камерно-инструментальные опусы, а также ряд произведений массовых жанров, популярных в эпоху Великой Французской революции («Гимн Победе», «Ода возмездия»).

⁷ Де Жуи – псевдоним французского драматурга.

⁸ Г. Б. Бернант [6, с. 262] указывает в качестве автора либретто оперы Андрея Петровича Вешнякова (1798–?). Талантливый инженер-изобретатель, дворянин по происхождению, он вполне мог быть и одаренным литератором, традиционно, как все русские дворяне, владеющим французским языком.

⁹ Другие варианты написания имени легендарного князя, правившего Киевом в IX веке, – Скольд, Асколд.

¹⁰ К проблеме варяжского участия в формировании фундамента русской государственности обращались многие русские мыслители и ученые, начиная с М. В. Ломоносова: Н. М. Карамзин, М. П. Погодин, Н. И. Костомаров и другие.

¹¹ На сюжет баллады Жуковского были созданы также «волшебное-аллегорическое представление» – «Сон Светланы» (1825, имена авторов утрачены) и романтическая баллада «Светлана» Ф. М. Толстого (1846).

¹² «Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали, / За ворота башмачок, / Сняв с ноги, бросали. / Снег пололи, под окном / Слушали, кормили / Счетным курицу зерном, / Ярый воск топили» и т. д. Традиция гаданий, характерная для русского музыкального театра XIX века, была заложена в комической опере Ф. К. Блиммы «Старинные святки» (либретто А. Ф. Малиновского, 1798; поставлена в 1800 году). Воспроизведение в данной опере святочных обрядов (гадания, колядующих ряженных), использование подлинных народных песен, в частности подблюдной «Слава» в исполнении солистки и хора, превратило опус Блиммы в один из наиболее ярких образцов «топоса народности» (выражение Л. В. Кириллиной). Продолжением указанного произведения явились оперы, дивертисменты, водевили А. Н. Титова, С. И. Давыдова, А. А. Алябьева – Ф. Шольца и других авторов, вплоть до «Хованщины» М. П. Мусоргского со сценой гадания Марфы.

¹³ А. И. Иванова (1804–1831), ученица К. Кавоса, супруга талантливого русского балетмейстера А. П. Глушковского, выступала на сцене петербургского Большого театра в течение восьми лет, при этом спела около 80 партий в операх и водевилях. Была первой исполнительницей партий славянской царевны Рогнеды («Жар-птица» К. Кавоса) и волшебницы Герды («Иван-царевич, Золотой шлем» А. Сапиенцы-младшего). Лучшими в репертуаре Ивановой считались партии Лесты (в разных частях оперной тетралогии) и Настасьи в «Старинных святках» Ф. Блиммы, Донны Анны и Царицы ночи в «Дон Жуане» и «Волшебной флейте» В. А. Моцарта, а также ряд мужских ролей, в частности Вениамин («Иосиф в Египте» Э. Мегюля), Гассан («Вавилонские развалины» К. Кавоса).

¹⁴ В этой связи подчеркнем, что данный номер органично «вписывается» в линию русских оперных романсов, зародившуюся во французских операх Д. С. Бортнянского. Доглинкинским продолжением названной линии видятся романсы малоизвестных в музыкознании оперных героев Ф. Шольца (Борес – «Кто сердцем нежным обладает», «Волшебная роза», 1821; здесь и далее см.: [7]), Д. Шелехова (Женевьева – «О, ты, кем только я дышала», «Женевьева Брабантская», 1830; Табардо – «Кто, зря на нища и убога, болеет с ним душой своей», «Братоубийца», 1831), А. Сапиенцы-младшего (Моктар – «Ах, мне надежды нет, и радость отцвела», «Тамерлан», 1828; см.: [8]), а также персонажей оперных произведений А. Н. Титова, А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского.

¹⁵ Рамки настоящей публикации не предполагают более углубленного анализа художественной концепции, а также музыкального стиля данной оперы, весьма органично «вписавшейся» в историю русского музыкального театра доклассического – доглинкинского периода и отразившей (на своем уровне) интенсивные жанрово-стилевые искания эпохи.

Пример 1
К. Кавос. Светлана. I д., № 2.
Ария Улады

Violin 1
Violin 2
Viola
Oboe
Clarinet in C
Cello in F
Trombone
Flute
Bassoon
Bass
M. Tr.

Ры - в краше - ской се - че - ре

Violin 1
Violin 2
Viola
Oboe
Clarinet in C
Cello in F
Trombone
Flute
Bassoon
Bass
M. Tr.

за - шло - ки та - за - жи, за перола багана че, сныи с по - ги, бро - га - га - га

Проблемы музыкального театра

Пример 2
К. Кавос. Светлана. II д., № 17.
Романс-дуэт Альсима и Светланы

Andantissimo
p
solo
pizz.
pizz.
pizz.
p
Cello: Све - тла, св - етла - ны!
pizz.
p

Fl.
Bb Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
D.B.
пре-меч - тли вы, вы ду - ши вы ест - ест - вей - те - та - ре - ны - е

ЛИТЕРАТУРА

1. Левашев Е. М. А. А. Алябьев // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 29–96.
2. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: в 3 т. Л.: Музыка, 1969. Т. 2: 1836–1856. 462 с.
3. Смагина Е. В. «Российский немец» Фридрих Шольц и его опера «Волшебная роза» // Дом Бурганова: Пространство культуры. 2013. № 4. С. 147–156.
4. Корженьянц Т. В. Музыкальный театр (1800–1825): Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 354–406.
5. Корженьянц Т. В. Музыкальный театр (1826–1850): Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 458–509.
6. Бернандт Г. Б. Словарь опер. М.: Сов. композитор, 1962. 554 с.
7. Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2016. 802 с.
8. Смагина Е. В. А. Сапиенца-младший и его опера «Тамерлан»: К вопросу об истоках «ориентализма» в русском оперном театре XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 86–91.

REFERENCES

1. *Levashev E. A. A. Alyab'ev* [A. Alyabiev]. In: *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]: in 10 vol. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 5: 1826–1850. Pp. 29–96.
2. *Gozenpud A.* *Russkiy opernyy teatr 19 veka* [Russian Opera Theatre of the 19th century]: in 3 vol. Leningrad: Muzyka, 1969. Vol. 3: 1836–1856. 462 p.
3. *Smagina E.* «Rossiyskiy nemets» Fridrikh Shol'ts i ego opera «Volshebnyaya roza» [“The Russian German” Friedrich Scholz and his opera “The Magic Rose”]. In: *Dom Burganova: Prostranstvo kul'tury* [Burganov's Palace: Cultural space]. 2013. No. 4. Pp. 147–156.
4. *Korzhen'yants T.* *Muzykal'nyy teatr (1800–1825): Khronologicheskaya tablitsa* [Musical theatre (1800–1825): Chronological table]. In: *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]: in 10 vol. Moscow: Muzyka, 1986. Vol. 4: 1800–1825. Pp. 354–406.
5. *Korzhen'yants T.* *Muzykalnyy teatr (1826–1850): Khronologicheskaya tablitsa* [Musical theatre (1826–1850): Chronological table]. *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]: in 10 vol. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 5: 1826–1850. Pp. 458–509.
6. *Bernandt G.* *Slovar' oper* [Dictionary of Operas]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1962. 554 p.
7. *Smagina E.* *Russkiy opernyy teatr pervoy poloviny 19 veka v istoriko-kulturnom kontekste vremeni* [Russian opera theatre of the first half of the 19th century in the historical and cultural context of time]: Dr. Sci. Thesis. Moscow, 2016. 802 p.
8. *Smagina E. A.* *Sapientsa-mladshiy i ego opera «Tamerlan»: K voprosu ob istokakh «orientalizma» v russkom opernom teatre 19 veka* [A. Sapienza junior and his opera “Tamerlan”: To the problem of the origins of “orientalism” at the Russian opera theatre of the 19th century]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 86–91.

Смагина Елена Владимировна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки,
заведующая отделом организации научной и творческой работы
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Elena V. Smagina

Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History and Theory,
Head of the Section of Academic Research and Artistic Work Organization
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510