

RU

Искусство bel canto и его проекции в вокальных партиях опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Царская невеста»

Нилова В. И., Попова Н. А.

Аннотация. В статье исследуется причастность оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова к феномену италомании в России во второй половине XIX века. Материалом для исследования избраны вокальные партии Снегурочки и Марфы из опер «Снегурочка» и «Царская невеста». Целью работы является выявление в этих партиях признаков оперного bel canto. Для достижения поставленной цели в работе используются труд Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни» и научные исследования, посвящённые искусству bel canto и русско-итальянским музыкальным связям. Новизна работы заключается в том, что исследование оперных партий названных персонажей осуществляется с привлечением приёмов оперного пения bel canto – пения, получившего своё вершинное воплощение в итальянском оперном искусстве XVIII – первой половины XIX века. В результате исследования делается вывод о том, что в партии Марфы внешняя «декоративность» элементов bel canto трансформировалась в компонент психологизации образа Марфы в ситуации поворота к «итальянскому стилю».

EN

The art of bel canto and its manifestations in the vocal parts of Rimsky-Korsakov's operas "Snegurochka" and "The Tsar's Bride"

Nilova V. I., Popova N. A.

Abstract. The article explores the involvement of N. A. Rimsky-Korsakov's opera works in the phenomenon of Italianism in Russia during the second half of the 19th century. The vocal parts of Snegurochka and Marfa from the operas "Snegurochka" and "The Tsar's Bride" are chosen as the material for the study. The aim of the study is to identify signs of opera bel canto in these parts. To achieve this goal, Rimsky-Korsakov's work "My Musical Life Chronicle" and scientific studies dedicated to the art of bel canto and Russian-Italian musical connections are used in the research. The novelty of the work lies in conducting the analysis of the opera parts of the mentioned characters with the involvement of bel canto opera singing techniques that reached their peak in Italian opera art of the 18th to early 19th centuries. As a result of the study, it is concluded that in Marfa's part, the external "decorativeness" of bel canto elements transformed into the psychologization component of Marfa's character in the turn towards the "Italian style".

Введение

Культурные связи России и Италии начинают свой отсчёт с XV века, когда во времена правления князя Московского Василия III (1479-1533) была высказана идея *ranslatio imperii* (лат. «переход империи») – «Москва – Третий Рим». Начало длительного периода италомании в музыке относится к XVIII веку. Во второй половине XIX века итальянская опера стала популярна не только в аристократических кругах, но и в широких массах. К иностранным операм стали публиковаться программы на двух языках: на языке оригинала и на русском языке.

Италомания и вагнерианство – два феномена европейских музыкальных культур XIX века, не обошедшие своим влиянием Россию. Италомания имела в России более длительную историю, чем вагнерианство, набравшее силу ближе к концу XIX века. Так в 2010 году Алиса Верди опубликовала в газете «La Repubblica» статью под названием «Одержимость Италией русских поэтов и писателей»: «Одержимость Италией и проклятие Италии, желание и ностальгия. Призывая ли к себе или вызывая жажду возвращения, Италия оставалась предметом страсти, наполнявшей души и страницы русских писателей. Поэты и прозаики, реалисты и романтики были связаны этой красной нитью, пересекающей весь XIX век и частично начало следующего века» (Верди А. Одержимость Италией русских поэтов и писателей // Российская газета. <https://rg.ru/2010/08/06/rbth-italy.html>).

Тем более удивительно, что работа над «новым стилем» («итальянским») связывается с оперой «Царская невеста», написанной в 1897 году (Фролова-Уокер, 2019, с. 54). «Новый стиль» «Царской невесты» исследуется, как правило, в аспекте внутрискладовой эволюции оперного творчества Римского-Корсакова. В то же время ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдём», ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить», ариетта «Как больно здесь» и ариозо «Пригожий Лель» имеют самое непосредственное отношение к феномену италомании, что формирует проблемную ситуацию. Поэтому актуальность работы усматривается в изучении партий Снегурочки и Марфы как имеющих непосредственное отношение к процессу италомании в России в XIX веке.

Для достижения цели поставлены следующие задачи: определить признаки оперного *bel canto* как характерной особенностью итальянских опер XVIII – начала XIX вв.; проанализировать вокальную мелодику в партиях Снегурочки и Марфы в аспекте рецепции оперного *bel canto*.

Теоретико-методологическая база исследования включает в себя работы об операх Римского-Корсакова и искусстве итальянского *bel canto* (Барбье, 2006; Ручьевская, 2002; Симонова, 2013; Фролова-Уокер, 2019; Хоффманн, 2008).

В статье использованы исторический и аналитический методы исследования. Аналитические процедуры и теоретические выводы представляются важными для более глубокого понимания эволюции оперной мелодики Римского-Корсакова.

Практическая значимость результатов исследования состоит в возможности их использования в учебных курсах по «Музыкальной литературе» и «Истории музыки» в музыкальных колледжах и консерваториях; также результаты исследования могут быть полезными для студентов-вокалистов.

Обсуждение и результаты

М. Фролова-Уокер в статье «Римский-Корсаков, “русская музыка” и “так называемая общая музыка”» дала ответ на вопрос: когда и по какой причине композитор «с усердием принялся за перестройку своего стиля» (Фролова-Уокер, 2019, с. 54). Исследователь определила границу, отделившую «русский стиль» от «итальянского стиля». К «русскому стилю» она отнесла «Снегурочку» (1881), а к «итальянскому» – «Царскую невесту» (1899). В «Летописи» Римский-Корсаков оставил следующее воспоминание о сочинении «Царской невесты»: «Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намерения – написать оперу на «Царскую невесту» Мея. Стиль оперы должен был быть *невучий по преимуществу* [курсив наш – В. Н., Н. П.], арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропроходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается» (Римский-Корсаков, 2004, с. 391).

Работа над новым стилем была связана с переоценкой творческих ценностей, которые пришли под воздействием творческого кризиса, наметившегося ещё за шесть лет до этого. Фролова-Уокер, ссылаясь на «Летопись моей музыкальной жизни» и переписку композитора с его женой приводит подтверждения этим событиям. «В эти годы отношение Римского-Корсакова к “русской школе” часто менялось, стрелка его творческого компаса бешено крутилась, как во время магнитных бурь. Когда Лядов и Глазунов тоже начинают критиковать аспекты «русской школы» в середине 90-х, он сердится: «Плюют в колодезь, из которого пили». Он защищает «русскую школу» публично от нападок Лароша, но приватно продолжает выражать неудовлетворение и сомнения» (Фролова-Уокер, 2019, с. 54). Оперы «Ночь перед Рождеством» и «Садко» обозначили новую траекторию развития стиля, но не принесли композитору большого успеха в театральной жизни.

К критериям мелодики *bel canto* Фролова-Уокер относит: широкий диапазон, «хроматические опевания (возможны иные), итальянская манера каданса, сладкий дуэт в терциях и секстах (скрипка и виолончель), повтор последней фразы после каданса» (2019, с. 59). Ранее Фроловой-Уокер Е. А. Ручьевская отдельный параграф своей книги посвятила колоратурам и орнаменту в партии Снегурочки (2002). Анализ колоратур и орнаментики Снегурочки основан на сравнении орнамента и колоратуры в партии Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки как близких образов. В параграфе, посвящённом колоратурам в «Руслане», Ручьевская отметила, что «итальянизмы Глинки, на которые постоянно указывают (прежде всего, в связи с использованием *bel canto* – колоратуры) распространяются у него не только на вокальные партии, но и на инструментальную музыку. В русле общего стиля благородного виртуозного салона, стиля *brilliante*, колоратура и пресуществляется в пассажи, в игровые, иногда чисто гедонистические, завораживающие слух моменты. Глинка не чужд этому стилю.....» (Ручьевская, 2002, с. 53-54). Ручьевская дала определение колоратуры (это особый вид внутрислогового распева, пение пассажей, быстрых фигураций на один слог текста (2002, с. 55)), и классифицировала орнаментальные фигуры и элементы у Глинки. К «общему фонду» орнаментальных фигур и элементов Ручьевская отнесла: диатоническую восходящую и нисходящую гамму, хроматическую, преимущественно нисходящую гамму, пассажи восходящие и нисходящие, основанные на трезвучии, трели, мелизмы (триллеры, морденты, группетто) (2002, с. 57). В качестве «самой представительной темы-колоратуры» в «Снегурочке» Ручьевская назвала тему «Ау», а «самым характеристическим из элементов темы – мотив “Ау” как чистую колоратуру без текста» (см. пример №1) (2002, с. 79). Исследователь проследила трансформацию этого мотива в пассаж флейты *solo* (Cadenza a piacere giocoso) и радикальное переосмысление этого мотива во второй картине III действия.

Пример 1. Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»

Анализ, проделанный Ручьевской в отношении исследования *bel canto* в «Руслане» Глинки, даёт основание для вывода о том, что истоками *bel canto* у Римского-Корсакова следует считать и итальянскую оперу, и «Руслана» Глинки. Следовательно, предпосылки того поворота к «новому лиризму», о котором писала Фролова-Уокер, уже были заложены в опере «Снегурочка». Следует специально оговорить, что в работе не затрагивается вопрос о том, шёл ли Римский-Корсаков, условно говоря «от Глинки», или проявление италомании и влияние Глинки были параллельными процессами

Последующий анализ «комплекса *bel canto*» в сольных партиях из названных опер Римского-Корсакова исходит из понимания того, что именно возможности голоса определили методику обучения певцов искусству *bel canto* и художественный результат пения в опере. По этой причине анализу подверглась мелодика оперных арий в аспекте отражения тех требований (критериев), которые предъявлялись певцам.

Практика и теория итальянского *bel canto* связаны с итальянскими школами Неаполя, Рима и Болоньи. Отечественные исследователи опираются на трактат Пьера Франческо Този «Заметки о цветистом пении». Този сформулировал фундаментальные основы вокального академического искусства: «воспитание точного слуха и чистой интонации, точная атака звука с последующей его филировкой (*messa di voce*), идеальное соединение прежде всего двух соседних тонов (*portamento di voce*) как основы столь же идеального *legato*, расширение диапазона за счёт безошибочно выровненного, «медоточивого» соединения регистров (*unione mellifluis*), запрет форсированного звучания при сознательном контроле дыхания». Только освоив эти элементы можно было приступить «к орнаментике, от которой зависела *grazia del canto figurato* (изящество колоратурного пения)» (Симонова, 2013). В XIX веке выдающийся итальянский композитор Джоакино Россини (1792-1868) прибавил к слову *santo* (пение) слово *bel* (прекрасное), выразив тем самым своё восхищение колоратурным пением прошлого столетия. Патрик Барбье, автор исследования разных аспектов жизни певцов-кастратов 17 и 18 веков, отмечал, что «труд Този связывает воедино различные теоретические трактаты, авторы которых – от Маффеи в XVI веке до Манчини в конце XVIII века – искали ключ к великой вокальной виртуозности» (2006, с. 77).

В исследованиях Э. Симоновой и А. Хоффман описаны характерные признаки *bel canto*: рулады, гаммы – мажорные, минорные и хроматические, трели и скачки и, конечно, всевозможные типы каденции (Симонова, 1997; Хоффманн, 2008). Характерными чертами *bel canto* «считают красоту тембра, ровность голоса на протяжении всего диапазона, абсолютный контроль дыхания (*filare il suono*), владение *legato*, блестящую виртуозную технику, умение импровизировать» (Хоффманн, 2008, с. 3). В целом, певцы, претендующие на вхождение на Олимп *bel canto*, должны были свободно владеть:

1. способами звукообразования – грудным, фальцетным, головным (для тенора и женских голосов);
2. умением сглаживать регистровые переходы;
3. способами вокальной артикуляции – *legato*, *staccato*, *portamento*;
4. динамическими нюансами – *pp*, *p*, *ff*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*;
5. пассажной техникой – гаммами диатоническими и хроматическими, арпеджио, руладами, репетициями, скачками с заполнением, скрытым двухголосием;
6. вокальными украшениями – *arroggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, *mordentetrillo* (Хоффманн, 2008, с. 3).

Перечисленные технические приёмы и составляют «комплекс *bel canto*».

Премьера оперы «Снегурочка» состоялась 29 января 1882 года в Мариинском театре. На сайте театра размещена богато иллюстрированная статья Владимира Горячих «Римский-Корсаков в Мариинском», посвященная двум постановкам оперы в 1882 и 1898 годах (Горячих В. Римский-Корсаков в Мариинском. https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/snow_maiden/). Горячих упомянул, что артистическим эталоном для Римского-Корсакова стала Надежда Забела, исполнившая партию Снегурочки в постановке Мамонтовского театра во время гастролей в Санкт-Петербурге в 1898 году. Выпускница Петербургской консерватории, Забела обладала колоратурным сопрано. М. Рахманова писала, что «пение Надежды Забелы-Врубель, ее сценический облик стали для него [Римского-Корсакова] живым воплощением именно лирической стихии искусства» (Рахманова, 2021).

Партия Снегурочки написана для колоратурного сопрано, что подтверждается диапазонами названных номеров. Ария из пролога написана в диапазоне e^1-h^2 , ариетта – в диапазоне d^1-h^2 , ариозо – в диапазоне d^1-a^2 . Самый большой диапазон требуется для исполнения ариетты «Как больно здесь». Во всех трёх случаях солистке необходимо в совершенстве владеть разными способами звукообразования (в частности, головным и грудным) и вокальной артикуляцией (*portamento*, *legato*), а также и умением «сглаживать» переходы из одного певческого регистра в другой.

В арии «С подружками по ягоды ходить» с первых же звуков певица должна показать владение *portamento* и умение «сглаживать» регистровые переходы в моменты скачка в мелодии на переходные звуки *e*, *fis*:

Пример 2. Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»



Начало ариетты «Как больно здесь» ставит трудную задачу перед вокалисткой – исполнить на *legato* переход из среднего в верхний регистр на *pp*.

Пример 3. Опера «Снегурочка»

I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»



Ариозо «Пригожий Лель» насыщено декламационными оборотами. Мелодическая линия «разорвана» паузами, в результате чего она состоит из коротких фраз в пределах узкого амбитуса.

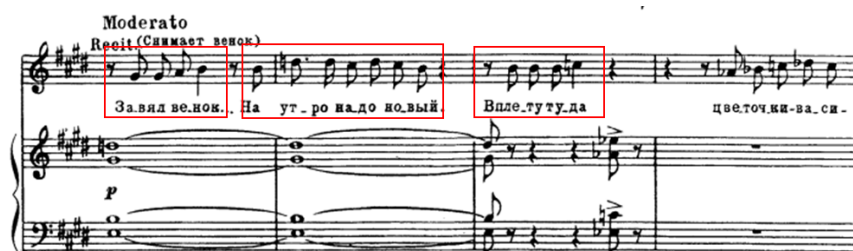
Пример 4. Опера «Снегурочка»

III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»



Пример 5. Опера «Снегурочка»

III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»



Пассажная техника в этих номерах разнообразна. Гаммообразные разнонаправленные движения (диатонические/хроматические) можно встретить в каждом из трёх номеров (см. примеры 3, 6, 7).

Пример 6. Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»



Пример 7. Опера «Снегурочка»

I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»

Музыкальный фрагмент из ариетты Снегурочки «Как больно здесь». Включает вокальную партию и фортепиано. Красным цветом выделены ноты в вокальной партии, соответствующие фразе «ищи любви, ищи, е-е ты стоишь».

Также можно встретить движение по звукам аккордов. В ариозо «Пригожий Лель» в разделе *Animato* нисходящая трёхзвенная секвенция построена на двух элементах: движении по трезвучию вниз и нисходящем опевании, которое также является распространённым типом движения в оперной мелодике стиля *bel canto*.

Пример 8. Опера «Снегурочка»

III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

Музыкальный фрагмент из ариозо Снегурочки «Пригожий Лель». Включает вокальную партию и фортепиано. Темп обозначен как *Animato*. Красным цветом выделены ноты в вокальной партии, соответствующие фразе «О, разве лучше, о, разве лучше Снегурочки Купава?».

Скачки с заполнением являются неотъемлемой частью арии «С подружками» и ариетты «Как больно» (см. примеры 2, 9).

Пример 9. Опера «Снегурочка»

I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»

Музыкальный фрагмент из ариетты Снегурочки «Как больно здесь». Включает вокальную партию и фортепиано. Красным цветом выделены ноты в вокальной партии, соответствующие фразам «ста: ло: тя же-ло-ю о-бу-зой, слов-но кам-нем, на» и «серд-це пал цве-ток, из-мя-тый Ле-лем;».

Речитативы чаще всего используются в ариетте «Как больно здесь», в финальном разделе номера, когда Снегурочка решает попросить у Матери Весны сердце.

Пример 10. Опера «Снегурочка»

I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»

The image shows a musical score for the aria «Как больно здесь» from the opera «Снегурочка». It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: «гур-ку. Но я возьму у ма-те-ри Вес-ны немно-жеч ко-сер». A red box highlights a passage in the vocal line starting with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment features *pp* markings. The second system continues the vocal line with lyrics: «деч-но-го теп-да, чтобчуть-лишь теп-ля-лось сер-деч-». A red box highlights another passage in the vocal line. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic marking.

В арии «С подружками по ягоды ходить» и в ариозо «Пригожий Лель» используется вокальное украшение *acciacatura*. Его также называют перечёркнутый форшлаг, когда нота-украшение берётся за счёт длительности предыдущего звука:

Пример 11. Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»

The image shows a musical score for the aria «С подружками по ягоду ходить» from the opera «Снегурочка». It consists of two systems of staves. The vocal line has the lyrics: «те-ди за-по-ю, за-по-ю ве-се-лу-». A red box highlights a passage in the vocal line marked with *poco rit.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Пример 12. Опера «Снегурочка»

III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

The image shows a musical score for the aria «Пригожий Лель» from the opera «Снегурочка». It consists of two systems of staves. The vocal line has the lyrics: «ста-е-те вы в по-ле, рас-цве-та-е-те на во-де». A red box highlights a passage in the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords.

Динамика и темп в «Снегурочке» выписаны Римским-Корсаковым очень подробно. В арии из пролога «С подружками по ягоды ходить» изменения происходят от *pp* до *mf*: меццо-форте появляется в момент декламационного оборота один раз на словах «Пусти Отец». В ариетте «Как больно здесь» динамика выдержана в диапазоне *pp-p*. В Ариозо «Пригожий Лель» динамический охват – *pp-f*.

Премьера оперы «Царская невеста» состоялась в Москве 22 октября 1899 года силами Товарищества русской частной оперы. Партию Марфы Римский-Корсаков писал для Надежды Забелы. Д. Любимов, исследовавший сюжетные и музыкальные параллели между операми «Царская невеста» и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (1835) заметил: «Спустя шестьдесят четыре года, уже на закате романтической эпохи, Н. А. Римский-Корсаков повторил успех итальянского композитора» (2022, с. 32). Отметив, что «вокальная партия Марфы

в сцене сумасшествия поражает красотой, не уступающей итальянскому *bel canto*, но основанной на русской песенности» (2022, с. 35), исследователь тем не менее отвёл важнейшую роль в системе выразительных средств не мелодии, а гармонии (2022, с. 32), хотя в арии Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем» имеются элементы «комплекса *bel canto*».

Способы звукообразования – использование грудного и головного регистров. В декламационном разделе на словах «Какой денёк! Так зеленью и пахнет» и в переходе между разделами *Tempo I* («Ага! Ну не догнал») и *Adagio* («Ах! Посмотри») композитор предусмотрел сглаживание регистровых переходов.

Пример 13. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем». Переход из среднего регистра в верхний

Пример 14. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем». Переход из нижнего регистра в верхний

Ария Марфы насыщена разными способами вокальной артикуляции: *legato*, *non legato*, *staccato*. Это разнообразие заложено на сюжетном уровне оперы, так как описывается сцена сумасшествия героини. В примере 14 виден переход от *non legato* к *legato* и обратно.

Приём portamento использован в быстрых восходящих и нисходящих скачках на широкие интервалы.

Пример 15. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»

Наибольшее количество переходов portamento можно увидеть и услышать в разделе *Larghetto assai* (теме «золотых венцов»).

Пример 16. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»

Об этой теме Фролова-Уокер писала: «Красивейшая тема “золотых венцов” в ре-бемоль мажоре, которая создаёт наиболее возвышенный момент этой финальной сцены, происходит из побочной партии 1 части квартета Бетховена ор. 95, но стилистически она намного шире своего прототипа. В финале присутствует и очень трогательный итальянский момент: заимствование из секстета «Лючии» Доницетти...» (2019, с. 61).

Пассажная техника. Мелодика арии Марфы насыщена хроматическим восходящим и нисходящим движением (см. примеры 13, 15). Используются различные варианты скачков с заполнением (скачки на кварту верх – пример 17, на сексту вверх – пример 16)

Пример 17. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»

Немногочисленные *репетиции* в арии Марфы связаны с музыкальной декламацией.

Пример 18. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»



Анализ арии Марфы показал, что оперная мелодика в опере «Царская невеста» имеет тенденцию к итальянскому «наклонению» вокального стиля Римского-Корсакова. В тоже время здесь есть признаки вокального стиля, которые не характерны для *bel canto*. Вся ария развивается приблизительно в одной динамике *pp*. Динамика *f* обозначена в двух моментах: в финале раздела *Adagio* на словах «Ох, этот сон» и в разделе *Larghetto assai* на словах «В краях чужих, чужих землях». Такая динамическая однородность не типична для *bel canto*. В арии нет вокальных украшений, что не уменьшает сложности её исполнения. Такое избирательное отношение к признакам *bel canto* в арии Марфы, рассчитанной на голосовые возможности, Забелы-Врубель, наводит на мысль о том, что Римский-Корсаков не возвращался к «комплексу *bel canto*» а действительно, развивал «русский стиль».

Анализ партий Снегурочки из оперы «Снегурочка» и Марфы из оперы «Царская невеста» в аспекте использования композитором «комплекса *bel canto*» показал, что Римский-Корсаков знал голосовые возможности современных ему певиц (сопрано) и понимал значение оперной арии не только в музыкальной драматургии оперы, но и в карьере оперной певицы. Композитор владел этим комплексом и использовал его элементы для вокальных партий своих героинь.

Заключение

Итальянская оперная традиция в виде «комплекса *bel canto*» в творчестве Римского-Корсакова эволюционировала. В опере «Снегурочка» элементы *bel canto* соответствуют рождённому композитором образу Снегурочки, в создании внешнего облика которого не последнюю роль играли костюмы. В опере «Царская невеста» элементы *bel canto*, являясь органичным компонентом индивидуального стиля Римского-Корсакова, в большей степени отражали не внешний образ Марфы, а её внутреннее состояние. В этой опере внешняя «декоративность» элементов *bel canto* трансформировалась в компонент психологизации образа Марфы в ситуации поворота к «итальянскому стилю». Опыт владения «комплексом *bel canto*» Римский-Корсаков использовал в партии Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок», но уже в контексте стилистики модерна.

Рецепция *bel canto* Римским-Корсаковым мыслилась в контексте реального музыкально-исторического процесса в России в XIX веке, когда «национальные идеи эпохи, получая музыкальное измерение и интерпретацию, оказывали значительное влияние на самоопределение общества, тем самым являясь важным инструментом социальных трансформаций» (Лобанкова, 2014, с. 9).

Перспектива дальнейшего исследования италомании в русской музыке в аспекте использования «комплекса *bel canto*» видится в следующих направлениях: 1) исследование мелодики романсов Римского-Корсакова; 2) исследование инструментальной мелодики ученика Римского-Корсакова А. К. Глазунова.

Источники | References

1. Барбье П. История кастратов / пер. с фр. Е. Рабинович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
2. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2014.
3. Любимов Дмитрий. Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века // *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14. №. 3. Р.
4. Рахманова М. Всё забудется, время кончится... // Третьяковская галерея. 2021. № 3 (72). <https://www.tg-m.ru/articles/3-2021-72/vse-zabudetsya-vremya-konchitsya>
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004.
6. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. СПб: Композитор, 2002.
7. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da saro*: дисс. ... к. иск. М., 1997.
8. Симонова Э. Р. Историческое содержание термина *bel canto* // *Musiqi dünyası*. 2013. № 2 (55). Article № 5. http://www.musiqi-dunya.az/article/55/55_4.html.

9. Фролова-Уокер М. Римский-Корсаков «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков – 175: материалы международной научной конференции / научный редактор, составитель: Л. О. Адар; Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». СПб., 2019.
10. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское искусство и вокальная педагогика: дисс.. к. иск. Казань, 2008.

Информация об авторах | Author information

RU**Нилова Вера Ивановна**¹, д. иск., проф.**Попова Наталия Александровна**²^{1,2} Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова**EN****Nilova Vera Ivanovna**¹, Dr**Popova Natalia Alexandrovna**²^{1,2} Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire¹ inverafox@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.02.2024; опубликовано online (published online): 20.03.2024.

Ключевые слова (keywords): культурные связи России и Италии; колоратура; оперное bel canto; психологизация художественного образа; оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова; вокальная партия Снегурочки; вокальная партия Марфы; cultural connections between Russia and Italy; coloratura; bel canto in opera; psychologization of artistic image; N. A. Rimsky-Korsakov's opera works; vocal part of Snegurochka; vocal part of Marfa.