

ЛОМТЕВ ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ*degelo@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

DR. DENIS G. LOMTEV*degelo@mail.ru*

Ph. D.; Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

АННОТАЦИЯ**Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (К истории музыкального театра в России 1870-х годов)**

На основе сохранившихся нотных рукописей впервые рассматриваются оперы Эллы фон Шульц-Адаевской «Непригожая, или Дочь боярина» (1873) и «Заря свободы» (1877). Находясь в русле тенденций развития оперного театра в России 1870-х годов, они, вместе с тем, являются первыми крупными достижениями на пути самоутверждения Шульц-Адаевской как женщины-композитора и несут черты присущего ее творческому облику симбиоза русской и немецкой культур.

Ключевые слова: музыка российских немцев, женщина-композитор, опера, Элла фон Шульц-Адаевская

ABSTRACT**Ella von Schultz-Adaiewsky's Operas (On the History of Russian Music Theatre in the 1870s)**

For the first time, Ella von Schultz-Adaiewsky's operas *Die Hässliche, oder Die Tochter des Boajren* (The Ugly Girl, or The Boayr's Daughter, 1873) and *Morgenröte der Freiheit* (The Dawn of Freedom, 1877) are analyzed on the basis of preserved musical manuscripts of her works. They correspond to the general historical development of the Russian opera in the 1870s, however, they also exhibit the characteristics of Russian-German cultural symbiosis in the composer's oeuvre. In addition, both operas confirm Schultz-Adaiewsky's self-assertion as a female composer.

Keywords: music of Russian Germans, female composer, opera, Ella von Schultz-Adaiewsky

Денис Ломтев

ОПЕРЫ ЭЛЛЫ ФОН ШУЛЬЦ-АДАЕВСКОЙ (К ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В РОССИИ 1870-Х ГОДОВ)

«Как композитору ей приходится упорно бороться и с завистью музыкантов, раздраженных тем, что женщина вообще способна сочинять, и с недоброжелательными юными дамами, обиженными на ее красоту и талант» [5, III]. Таковы, по мнению Георга Юлиуса фон Шульца, были условия, в которых его двадцативосьмилетняя дочь Элла пыталась осуществить венскую постановку своей оперы «Непригожая» в 1874 году. Подобное неприязненное отношение со стороны коллег случалось в ее жизни часто и существенно препятствовало амбициозным планам завоевать признание как композитор. Впрочем, как концертирующая пианистка Элла (или Элизабет) фон Шульц добилась значительных успехов еще в раннем возрасте.

Она родилась 10 февраля 1846 года в Санкт-Петербурге в семье врача и публициста Георга Юлиуса фон Шульца (1808–1875)¹ и его супруги Иоганны Катарины Теодоры, урожденной фон Унцер (1821–1899), ученицы

¹ Георг Юлиус (Егор Христианович) фон Шульц (Georg Julius von Schultz) получил медицинское образование в Дерптском университете, там же защитив диссертацию о ринопластике (1836). Операции по методике, разработанной им в этом труде, успешно проводил его друг и коллега Н. И. Пирогов. С начала 1850-х годов Шульц увлекся изучением эстонского фольклора, а также переводческой и литературной деятельностью, публикуясь под псевдонимом Dr. Bertram.

и впоследствии ассистентки знаменитого фортепианного педагога Адольфа Гензельта (1814–1889). Именно он, будучи частым гостем в доме Шульцев, обратил внимание на необыкновенное музыкальное дарование их дочери и взял ее в число своих воспитанниц.

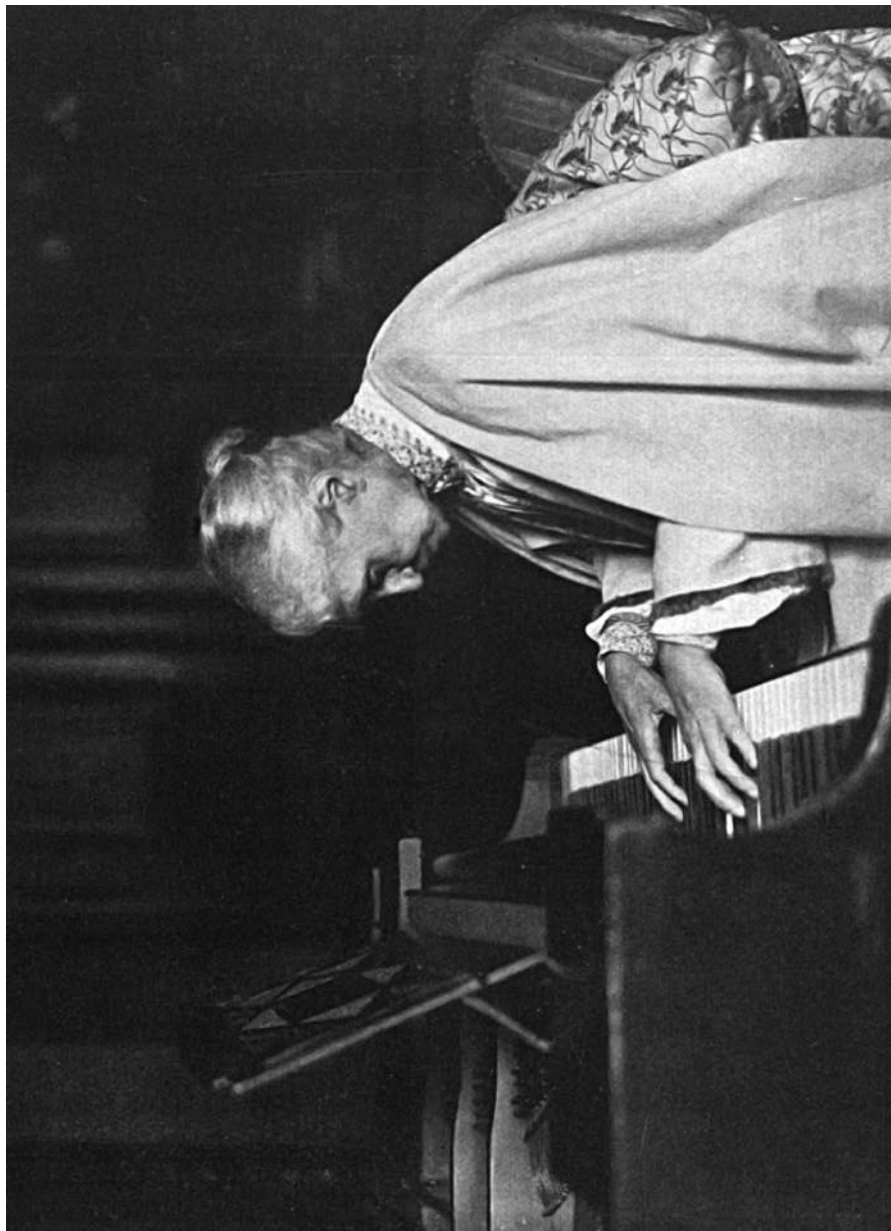
В 1861 году пятнадцатилетняя Элла впервые выступила перед широкой публикой в Петербурге, исполнив Пятый фортепианный концерт Л. ван Бетховена и Концертные вариации на тему из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» ор. 1 ее учителя Гензельта. Затем последовал ряд выступлений в аристократических салонах Северной столицы, остзейских провинциях и продолжительные гастрольные поездки в крупных городах Европы.

По возвращении в Россию в 1864 году она продолжила музыкальное образование в Петербургской консерватории у А. Дрейшока (фортепиано), Н. И. Зарембы, И. К. Воячека (теория музыки и композиция), А. С. Фаминцына (история музыки) и А. Г. Рубинштейна (инструментовка), через пять лет закончив курс обучения с дипломом свободного художника. О том, как проходил последний устный экзамен, Элла фон Шульц подробно рассказала в письме к сестре Лидии от 19 мая 1869 года:

«Когда я доказала, что уверенно держусь в седле при выполнении всех, даже самых сложных заданий, они [члены экзаменационной комиссии] уже не так свирепствовали. Потом я должна была ответить на один вопрос по инструментовке о сущности и характере тенорового тромбона и еще о нескольких интересных вещах. В конце концов они решили, что с меня достаточно. Директор [Н. И. Заремба] поздравил меня, пожав руку, хотя, собственно говоря, ему следовало поздравить самого себя, ведь всё, что я знаю, я знаю от него. Я была жутко уставшая и жутко довольная. Секретарь шепнул мне, что я от всех получила одни пятерки, и это, конечно, превзошло все мои ожидания. Он также сказал, что я — единственная женщина, получившая со дня основания консерватории высший балл по теории [музыки] и композиции» [6, 58].

1870-е годы отмечены интенсивной композиторской работой Эллы фон Шульц и частыми концертными выступлениями как пианистки. Сольная исполнительская карьера складывалась вполне удачно и в России, и в европейском зарубежье, чего нельзя было сказать о популярности ее музыкальных сочинений. Не помог в этом и псевдоним *Adaiewsky* (в русском варианте — Адаевская), выбранный, очевидно, как более запоминающийся для публики, нежели распространенная немецкая фамилия Шульц. Нечастое публичное исполнение ее музыки не обходилось без помощи друзей и поклонников (особенно поклонниц), вдохновленных тем, с каким упорством она отстаивала свои позиции как композитор в музыкальном социуме и как она в целом декларировала всем своим естеством новый тогда эмансипированный тип женщины.

В 1882 году Шульц-Адаевская (псевдоним со временем стал частью ее двойной фамилии) переехала в Венецию, где занялась изучением музыкального искусства античности, песенного фольклора славянских народов



Ил. 1. Элла фон Шульц-Адаевская за роялем в замке Зегенхаус

и русского церковного пения. Результаты ее работы нашли отражение в многочисленных научных статьях и обработках народных песен и танцев [7, 625].

В Венеции Шульц-Адаевская познакомилась с баронессой Франциской фон Лоэ и ее дочерью Маргаритой (1866–1943) и по их приглашению в 1911 году переехала в Нойвид, расположенный на берегу Рейна недалеко от Кобленца. Там она поселилась в замке Зегенхаус, который по распоряжению тогдашней владелицы, королевы Румынии Елизаветы (1843–1916), известной своими литературными сочинениями под псевдонимом Кармен Сильва, стал своеобразной творческой обителью для деятелей искусства со всего мира [10, 21]. Последние месяцы жизни Шульц-Адаевской прошли в Бонне, где она умерла 26 июля 1926 года.

Судьба ее многочисленных нотных рукописей сложилась по-разному. Одна их часть рассредоточена у родственников, а другая, сменив нескольких владельцев, в конце концов оказалась в Институте исторических исследований Центральной и Восточной Европы имени И. Г. Гердера в Марбурге². Именно на эти, ранее не исследованные источники опирается предлагаемый впервые в данной статье анализ двух опер Шульц-Адаевской. Созданные в семидесятых годах XIX века, они позволяют расширить представление о репертуаре музыкального театра в России соответствующего десятилетия.

Одноактная комическая опера с разговорными диалогами в тринадцати сценах «Непригожая, или Дочь боярина» / *Die Hässliche, oder Die Tochter des Bojaren* датирована 1873 годом. В автографе партитуры с текстами на немецком языке она также обозначена как «романтическая опера», а в собрании стихотворных текстов музыкальных номеров на русском языке, составленных самой Шульц-Адаевской, — как «народная музыкальная картина XVI-го столетия». Взятая в качестве литературной основы пьеса Рудольфа фон Минцлова (1811–1883), известного прежде всего своей деятельностью в Императорской Публичной библиотеке, была переработана отцом Эллы, Георгом фон Шульцем, и переведена им на немецкий язык при участии австрийского драматурга Франца Хельригля (1836–1907). А к работе над русской версией был привлечен автор и переводчик оперных либретто Петр Иванович Калашников (1828–1897). Обе версии либретто изданы в преддверии запланированных, но так и не состоявшихся премьер [4], [9].

В основу романтической истории с комедийно-бытовыми элементами положен исторический факт женитьбы царя Василия III на Соломонии Сабуровой (ок. 1490–1542), которой было отдано предпочтение среди полутысячи невест на смотринах в конце лета 1505 года [2, 67]. Личность его избранницы послужила прототипом для главной героини Софьи (в немецкой версии она названа Соломонидой). Сам царь в русскоязычном либретто обозначен как князь Василий Ростовский, в немецком же переводе — как незнакомец Василий, царский титул которого проясняется только

² Musiksammlung der Forschungsbibliothek des Herder-Instituts Marburg. Sammlung Schultz-Adaiewsky. Инвентарные номера документам фонда Шульц-Адаевской не присвоены.

в развязке сюжета. Имена отца невесты, боярина Юрия Сабурова (ум. 1512), и соответствующего ему оперного персонажа во всех вариантах либретто полностью совпадают.

Хоромы боярина Сабурова под Новгородом. В горнице ветхая мебель и повсюду кривые зеркала, обезображивающие облик в них смотрящегося. Причины этого проявляются в диалоге боярских слуг Фени и Васи. Шестнадцать лет назад гостивший у Сабурова польский посол влюбился в его супругу Марфу, но был ею решительно отвергнут. Козни посла с целью оговорить боярыню в неверности привели к побегу последней, а сам он, достигнутый жаждущим мести Сабуровым, умер со словами проклятья женской красоты, которая в будущем сгубит дочь боярина Софью. С тех пор домашняя обстановка должна не просто поддерживать в девушке смирение и праведность, но и скрывать от нее самой ее истинную привлекательность.

Сабуров опасается незваных гостей — купцов, останавливающихся в близлежащих селениях предложить свой товар по пути в Новгород. Но как только боярин, встревоженный лаем дворовых псов, покидает покои дочери, через открытое окно к ней влезает Василий и его помощник Иван с тюком, полным женских украшений и нарядов. Представившись купцами, они предлагают ей товар. Василий восхищен красотой и скромностью Софьи, но еще больше удивлен ее убежденностью в собственной непригожести. Заметив в руках девушки кривое зеркало, он предлагает посмотреть в свое.

В покои возвращается Сабуров. Видя в ее руках нормальное зеркало, он понимает, что правда вскрылась, и уже собирается прогнать незваных гостей. Но тут выясняется, что Василий — на самом деле переодетый в купеческие одежды царь (в русском варианте либретто — князь Ростовский). В поисках невесты он узнал о скромности и праведности Софьи, пожелал лично убедиться в этом и теперь берет ее в жены. Больше того, Василий предьявляет доказательства невиновности супруги Сабурова Марфы, которая всё это время жила в монастыре поблизости. Она возвращается к счастливому боярину во время пиршества по случаю помолвки Василия и Софьи.

Драматургия спектакля основана на чередовании сцен, преисполненных возвышенной отрешенности, печали, меланхолической задумчивости, и контрастирующих им комедийно-бытовых³. Открывающий действие хор монахинь «Вера лечит сердца раны» / *Glaube und du wirst gefunden!* (№ 1), голоса которых доносятся из близлежащего монастыря, принадлежит как раз к первой из названных категорий. Последующий же монолог служанки Фени переключает развитие сюжета в комедийно-бытовой план: она всё это время прислушивалась у открытого окна горницы к пению монахинь, а теперь недоумевает, как можно не впасть в уныние от мрачной домашней обстановки с обилием кривых зеркал. Первая песня Фени в духе жестокого

³ Основным источником при анализе оперы послужила рукописная партитура с текстами на немецком языке и составленное Э. Шульц-Адаевской собрание стихотворных текстов музыкальных номеров на русском языке. *Musiksammlung der Forschungsbibliothek des Herder-Instituts Marburg. Sammlung Schultz-Adaiewsky.*

романса «Закатилась звезда моя светлая» / *Ach, mein Stern sank dahin* (№2), по ее словам, часто слышанная ею от боярина, как раз под стать угнетающей атмосфере хором. Но мысль о предстоящем свидании с боярским слугой Васей поднимает служанке настроение, что отражено в следующей ее песне «Уж как утром поднималась» / *Früh am Tag der Morgenwind* (№3). Комедийно-бытовая линия находит продолжение в шутливой перепалке Фени с зашедшим проведать ее возлюбленным и их дуэте «Что же мучишь, если любишь?» / *Wozu führen soll das Zieren?* (№4).

Следующий контрастный поворот в ходе спектакля знаменуется появлением Софьи, которая, втайне от отца посетив в монастыре мать, опечалена ее судьбой. Этим состоянием главной героини проникнуты разговорные сцены и ансамбли с ее участием — терцет Софьи, Фени и Васи «Прости, родная!» / *Leb' wohl, du teure!* (№5) и дуэт Фени и Софьи «Что так горю отдаваться?» / *Warum trauern, warum weinen?* (№6). Сгущением меланхолических красок отмечены монолог и ария Сабурова «Не красна стала жизнь» / *Alle Lust ist dahin* (№7), полные тяжелых размышлений по поводу разлуки с лóбой супругой Марфой.

Кульминация же этой линии приходится на сольный номер Софьи «Высота, высота поднебесная» / *Weit im blauen, wellenschlagenden Meer* (№8), в рукописной партитуре и немецкоязычном либретто обозначенный как *Legende* («Легенда»), а в русскоязычном либретто — как «Баллада». Желая утешить отца, Софья исполняет былинку о князе Владимире и подаренном ему чудо-камне. Аналогичный драматургический прием «песни под настроение» уже использовался в начале оперы. Однако, в противоположность гротескному контексту жестокого романса Фени (№2), звучание «Легенды» сопровождает мимическая сцена Сабурова, «изображающая внутреннее бореение надежды, скорби и сожаления» [4, 32], как гласит соответствующая ремарка в либретто. И его реакция вполне понятна, ведь фабула «Легенды» иносказательно повторяет события шестнадцатилетней давности из жизни самого Сабурова: князь Владимир, поверив клевете, собственноручно разрушил свое счастье и «с той поры потерял покой, не знал часов больше радостных» [4, 32].

Данный ключевой фрагмент повествования оформлен как певучий речитатив, причем об одном из его тематических элементов стоит сказать особо. Это начальная мелодическая фраза из былинки о Соловье Будимировиче, почерпнутая, вероятнее всего, из второго издания «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым» [1]. Но в опере она представлена не в мажорном варианте, как в упомянутом сборнике, а в минорном. Первое ее появление в вокальной партии («Ровно год и день носил камень князь», такты 174–177) отмечено ремаркой Шульц-Адаевской, вписанной на немецком языке в партитуру: «Мотив старославянской былинки (легенды) о Соловье Будимировиче». Прозвучав в вокальной партии, тот же тематический элемент неоднократно появляется в оркестровом сопровождении в разном метроритмическом и гармоническом оформлении — у флейты

(такты 177–179), гобоя (такты 184–185, 217–218), валторны и кларнетов (такты 227–228), кларнетов и гобоев (такты 231–232).

Особая драматургическая нагрузка этого номера подчеркнута использованием его материала в увертюре, медленное вступление которой заимствовано из оркестрового вступления «Легенды», а тема главной партии и разработка основаны на начальном мотиве из мелодии былины о Соловье Будимировиче.

1

Agitato Salomonida / Софья

Kaum nur Jahr und Tag trug den Stein der Fürst.
Ров - но год и день но - сил ка - мень князь,

Vl. *p* Fl. *p*

Bö - sem Wor - te da glaubt er, un - be - dacht;
да по - слу - шал - ся злых на - вет - чи - ков,

Cor. *mf* Fag. *mp* *cresc.* Fl. *f dim.*

als ob falsch der Stein,
что не це - нен он,

Ob. *mp* *sfz* *sfz* Fl., Cl. *p f* Archi

Статичность психологического состояния «Легенды» сменяется чередой контрастных ей динамичных комедийно-бытовых сцен. Василий и его спутник Иван, проникнув через окно в горницу, под видом заезжих купцов знакомятся с Софьей и ее служанкой Феней (№9), а затем наперебой предлагают свой товар (№10). Софья восхищена нарядами и в конце концов решает примерить некоторые из них. Всеобщее восхищение ее красотой побуждают боярышню посмотреться в зеркальце, поданное ей Василием.

Именно на этот кульминационный момент в драматургии спектакля приходится развернутый квартет Софьи, Фени, Василия и Ивана «Ужели не лжешь ты, стекло?» / *Wie, täuschest du, Spiegel, mich nicht?* (№11). Его разделы отражают сменяющиеся состояния главной героини, начиная с растерянности при виде неискаженного отражения и заканчивая осознанием собственной привлекательности, доселе тщательно скрываемой от нее по приказу отца. Остальные участники квартета «вписываются» своими партиями в ее переживания, что удачно передается имитационной техникой.

Среди последующих разговорных сцен, образующих развязку сюжетных линий, своеобразным интермеццо выступает романс Василия «Много звезд прекрасных на небе полночи» / *Hoch am Himmel ferne leuchten goldne Sterne* (№12) с признанием в любви Софье. Большая часть этой музыки использована в качестве побочной партии увертюры, где в рамках драматургии сонатной формы выступает антагонистом главной партии, основанной на мотивах из «Легенды».

2
Andante cantabile
Wassili / Василий

Hoch am Him - mel fer - ne leuch - ten gold - ne Ster - ne, doch ich
Мно - го звезд пре - крас - ных на не - бе пол - но - чи, но яс - не - е

schau so ger - ne die - se Ster - ne hier! Dir ins Aug'
о - - чи чуд - ны - е тво - и. Раз в них толь - ко

Примечательно, что романс Василия имеет тот же состав инструментов в оркестровом сопровождении, что и песня Фени «Закатилась звезда моя светлая» (№2), а начальные строки в стихотворном тексте обоих номеров, как нетрудно заметить по приведенным выше инципитам, содержат сравнение с небесным светилами. Так выстраивается некая арка между «жестоким романсом» Фени и романсом Василия, или же, в контексте структуры оперы, между ее первым и последним сольными музыкальными номерами.

Наметившаяся таким образом репризность обретает вполне конкретные очертания в следующей разговорной сцене выяснения невинности супруги Сабурова Марфы. В партитуре названная мелодрамой, сцена эта разворачивается на фоне женского хора а капелла за сценой (№13), воспроизводящего в сокращенном варианте хор монахинь (№1) из начала спектакля. А само воссоединение Сабурова и Марфы происходит в финале (№14) на пиршестве по случаю помолвки Василия и Софьи.

С начала 1873 года, сразу по завершении оперы, разные театры в течение трех последующих лет включали ее в свой репертуарный план, и каждый раз дело не доходило до премьеры.

Первая из намеченных постановок должна была осуществиться на сцене Мариинского театра, чему поспособствовал тогдашний директор императорских театров С. А. Гедеонов. С марта по сентябрь 1873 года проводились репетиции, некоторыми из которых руководила сама Шульц-Адаевская. Однако в отсутствие Гедеонова главный дирижер Э. Ф. Направник, главный режиссер Г. П. Кондратьев и певица В. Рааб всячески препятствовали дальнейшим репетициям, что привело к отмене намеченной премьеры.

В следующем году за постановку «Непригожей» взялась Венская комическая опера, назначив премьеру на 23 мая. Но и в этот раз подготовка, начавшаяся в марте, через несколько месяцев прервалась, поскольку театр обанкротился, даже несмотря на выделенный по личному распоряжению кайзера Франца Иосифа кредит. Попытка перенести постановку в Венскую придворную оперу в июне-сентябре того же 1874 года также не увенчалась успехом.

В марте 1875 года благодаря рекомендации Ференца Листа «Непригожая» была включена в репертуар Национального театра в Пеште. Подготовка велась полным ходом, когда в Вене 16 мая скоропостижно умирает отец Эллы Георг Юлиус фон Шульц. Взяв на себя уход за матерью, заболевшей вследствие нервного потрясения, Шульц-Адаевская сама отменила премьеру и больше к идее постановки оперы никогда не возвращалась.

Однако избранные номера из «Непригожей» все-таки прозвучали в концертном исполнении. Увертюра, две песни Фени, романс Василия, «Легенда» и финал, суммарно составляющие чуть более одной трети всей оперы, значатся в программе прошедшего 23 апреля 1877 года музыкально-драматического вечера в парижском Théâtre-Italien [8, 27].

Неблагоприятные обстоятельства, в результате которых «Непригожая» так и не увидела свет рампы, тем не менее, не отняли желания сочинить

II^e PARTIE

—

1. *a* **Chanson du printemps.**
b **Romance rococo.**
M^{lle} la Princesse Adelina OUKHTOMSKY.
2. **Duos**
Chantés par M^{lles} la Princesse OUKHTOMSKY et d'IWEN.
3. **Causerie**, morceau de piano.
Composé et exécuté par M^{lle} ADAIEWSKI.
4. **Chœur nuptial** de l'opéra *Zaria*.
Transposé pour piano et exécuté par M^{lle} ADAIEWSKI.
5. *a* **Romance** }
b **Romance** } Chantées en langue russe par M^{lle} d'IWEN.

—♦♦♦—

INTERMÈDE

—

FANNY LEAR

DE MM. LUDOVIC HALÉVY ET MEILHAC
(SCÈNE DU III^e ACTE)
Par M^{me} PASCA et M. GEORGES

—♦♦♦—

III^e PARTIE

—

Fragments de l'opéra russe *Непригожая* :

1. **Chansons** de Xenia.
Chantées par M^{lle} SANZ.
2. **Romance** du Tsar.
Chantée par M. NOUVELLI.
3. **Légende** de Solovei Budimirowich.
Chantée par M^{lle} BORGHI-MAMO.
4. **Finale.**
Chœur et orchestre.

~~~~~

Ил. 2. Страница программы музыкально-драматического вечера, состоявшегося 23 апреля 1877 года в парижском Théâtre-Italien

следующую оперу, причем даже большую по объему, нежели предыдущая. В начале 1877 года была завершена «Заря свободы» / *Morgenröte der Freiheit*, «народная опера», как ее определила сама автор, в четырех действиях с параллельным текстом на русском и немецком языках. Для русскоязычной версии Шульц-Адаевская сама перевела текст Р. Жене<sup>4</sup>, подключив к работе либреттиста П. И. Калашникова (принимавшего участие в создании русскоязычной версии «Непригожей») и поэта А. Н. Майкова (1821–1897). Посвящение оперы императору Александру II, удостоенному эпитета «Освободитель» в связи отменой крепостного права, не случайно. Сюжет разворачивается в 1762 году после восшествия на престол Екатерины II, а в годы ее правления, как известно, положение крепостных существенно ухудшилось. Именно это и стало подоплекой в разворачивании трагической коллизии «Зари свободы».

Бал в имении графа. Среди присутствующих — Петр, только что возвратившийся после многолетней учебы из Парижа. Будучи крепостным, он вырос в семье графа и воспитывался им как приемный сын. Петр и Ольга, внучка соседа графа, влюблены друг в друга. Чтобы их союз стал возможен, граф намерен официально объявить Петра своим наследником. Однако из-за внезапной смерти графа он так и остается крепостным, вынужден теперь покинуть дворец и ютиться в родительской лачуге.

Наследником графа становится его родственник Нырков. Много лет он безуспешно добивается расположения Ольги. Наткнувшись во время охоты на Петра, Нырков унижает его в присутствии свиты, однако, не встретив должной покорности последнего, в назидание поджигает его лачугу. Ольга умоляет Ныркова дать Петру вольную. Нырков готов уступить, но при условии, если Ольга выйдет за него замуж. Ради свободы возлюбленного она идет на эту жертву. Начинается подготовка к свадьбе. Когда Петр, к тому времени уже вольный, узнаёт об истинной причине будущего замужества возлюбленной, он закалывает себя непосредственно перед началом венчания и, тем самым, освобождает Ольгу от обязательств брака с ненавистным ей человеком. Ольга снимает венок невесты и кладет его на тело Петра в знак верности ему. Разгневанный Нырков в сопровождении свиты покидает церемонию. Слово в забыты, Ольга провидчески возвещает о скором освобождении всех крепостных.

19 января 1879 года, после доработки некоторых текстов, либретто было дозволено цензурой. Радикальному изменению, по-видимому, подвергся заключительный хор (№ 17)<sup>5</sup>. В окончательной редакции он повторяет

<sup>4</sup> Австрийский композитор и либреттист Франц Фридрих Рихард Жене (Genée, 1823–1895) наиболее известен сотрудничеством с И. Штраусом (сыном), в частности, как соавтор либретто «Карнавала в Риме» и «Летучей мыши».

<sup>5</sup> Основным источником при анализе послужил автограф клавира оперы из музыкального собрания марбургского Института имени И. Г. Гердера. Его первое издание осуществлено под редакцией автора статьи. См.: *Schultz-Adaiewsky E. von. Morgenröte der Freiheit. Volksoper in vier Akten. Klavierauszug. Nach dem Autograf bearbeitet und hrsg. von Denis Lomtev. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2015. 194 S.*

эпизод крестьянской молитвы из второго акта (№7), но в качестве финала, учитывая концепцию оперы, предстает неубедительно и даже сомнительно. Вероятно, это было вынужденным компромиссом ради успешного прохождения оперы через цензурные препоны. Но на более радикальные изменения Шульц-Адаевская не согласилась, хотя в цензурном комитете ей ясно давали понять, что перенос сюжета в другую страну, к примеру, в Белуджистан или Туркестан, существенно ускорил бы постановку [5, 115].

Через трагических событий, стоящих на пути любви Петра и Ольги, берет начало в развернутой сцене на балу у графа (№6) первого акта. Нырков повсюду преследует Ольгу с любовными признаниями, в очередной раз получает ее решительный отказ и разгневанно грозит мстостью. Узнав об этом, Петр вызывает его на дуэль. Но весть о внезапной смерти графа делает поединок невозможным, на что со злорадством обращает внимание Нырков («Несчастный случай все изменит, с холопом драться не могу!»).

Сцена разворачивается, соответственно, сначала как дуэт Ныркова и Ольги, а с появлением Петра — как терцет. Характерное для обоих вокальных ансамблей драматическое напряжение дважды прерывается в терцете своеобразным лирическим интермеццо — соло Ольги, в котором она клянется Петру в вечной любви. В третий раз это же соло встречается в финале второго акта (№9), когда Ольга пытается утешить униженного Нырковым Петра (пример 3).

Национальный колорит оперы ощутим уже в интродукции (№1), в частности, в «русской пляске», исполняемой приглашенными во дворец крестьянами (*Allegro molto moderato*, 2/4). Еще раз этот танец звучит в момент известия о внезапной смерти графа (№6) как средство единовременного контраста, сопровождая реплики растерянных гостей.

Радостные чувства Петра в связи с возвращением на Родину после долгих лет постижения наук в Париже кульминируют в цитируемых им словах «Уж ты, поле мое, поле чистое / Ты раздолье мое, степь широкая», которые он по сюжету припоминает в беседе с Графом (№3) как услышанные им по дороге домой. Сама же «припоминаемая» мелодия при этом весьма далека от известной народной песни и, вероятно, задумывалась как некая аллюзия на нее.

Имеются и мелодические заимствования. Известная свадебная обрядовая песня, исполняемая на девичнике, «Что от терема, да до терема», используется в первой сцене четвертого акта (№15). Она звучит сначала в трехголосной гармонизации у хора подружек невесты, а затем в партии первых скрипок, контрапунктируя к теме мужского хора калик переходящих «Из стран далеких мы идем». Еще раз тема песни на девичнике появляется в оркестровом сопровождении реплик подружек невесты в финале оперы («Глядите, вот бедный Петр наш! Злою долей он убит»).

К стилистике русских народных песен свадебного обряда примыкает и женский хор из третьего акта «Милая невеста, что ты слезы льешь?» (№12).

3

*Andante cantabile*

Ольга

Без - раз - дель - но, без - воз - врат - но

Агра

*pp*

Vc. solo

я лю - бовь сво - ю да - ла. Судь -

ба не у - стра - шит ме - ня, на - век лю - бовь

Cl. #

Vc.

Его фрагмент также воспроизводится в финале оперы в момент прибытия Ольги на церемонию венчания.

4

**poco meno mosso**  
Sopr. *p dolce* unis.  
Alt. *p dolce* unis.  
*pp legato*

Ми-ла-я не-вес-та, что ты слё-зы льёшь? Су-же-ный твой ско-ро бу-дет здесь

В марбургском рукописном собрании Шульц-Адаевской сохранились эскизы придуманных ею костюмов для участниц хора и описание их танцевальных движений во время пения, подготовленные на случай постановки. И хотя таковой, несмотря на неоднократные попытки предложить «Зарю свободы» разным театрам в 1879, 1881, 1882, 1885, 1911 и 1913 годах [5, 115], не суждено было осуществиться, хор этот в числе немногих фрагментов оперы все-таки удостоился публичного исполнения.

Впервые его сыграла сама автор в собственной фортепианной транскрипции 23 апреля 1877 года на уже упомянутом музыкально-драматическом вечере в парижском Théâtre-Italien. И это был не единственный номер из оперы, сочиненной на тот момент буквально пару месяцев назад. В афише также значится интродукция в оркестровом исполнении [8, 26].

11 лет спустя, 26 марта 1886 года, представилась возможность включить в программу выступления академического оркестра и хора Дерптского университета четыре фрагмента из «Зари свободы»: интродукцию (№1), вступительный хор крестьян из второго акта (№7), романс Петра (№8) и хор подружек невесты (№12) [5, 313–314].

Среди прочих сочинений Шульц-Адаевской в этом же концерте прозвучала «Китайская любовная песня» (*Chinesisches Liebeslied*) для голоса и фортепиано на стихи Фридриха Рюккерта<sup>6</sup>. Эта же музыка, но с другим

<sup>6</sup> Впервые издана под редакцией автора статьи. См.: *Schultz-Adaiewsky E. von. Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier. Nach dem Autograf hrsg. von Denis Lomtev. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2013. S. 8–11.*

текстом, использована и в песне Ольги (№5) из первого действия оперы. Достоверно определить, какая из версий появилась раньше, не представляется возможным ввиду отсутствия датировки в автографе «Китайской любовной песни». Однако мелодико-гармонические обороты фортепианной партии (в оперной версии — оркестрового сопровождения), призванные, по всей видимости, отобразить некий восточноазиатский колорит, скорее подходят именно «китайскому» стихотворению Рюккерта, чем тексту арии русской девушки Ольги. Это позволяет предположить, что «Китайская любовная песня» сочинена раньше и была переработана для оперы, получив уже вполне «европейское» продолжение.

Политическая подоплека либретто препятствовала постановке оперы в царской России, но вполне отвечала целям и задачам культурного строительства в ГДР. Потому интродукция к «Заре свободы» была исполнена 5 мая 1953 года в Зальфельде на концерте, организованном местным руководством Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) в рамках празднования года Карла Маркса [5, 314].



Ил. 3. Эскизы костюмов для участниц хора подружек невесты из оперы «Заря свободы»

Обе оперы Шульц-Адаевской сочинены в наиболее плодотворные для нее в композиторском отношении 1870-е годы. В истории русского музыкального театра данное десятилетие достаточно хорошо изучено. В публикациях на эту тему, в том числе обобщающего характера, отмечается характерный для отечественной оперы тех лет широкий жанровый охват, включающий, помимо историко-эпических, лирико-психологические



и комедийные спектакли, и подчеркивается частое обращение к сюжетам из народной жизни в ее историческом, нравственном и социальном аспектах [3, 247]. И комедийно-романтическая «Непригожая», и лирико-психологическая «Заря свободы» (в авторском определении «народная музыкальная картина XVI-го столетия» и «народная опера» соответственно) находятся как раз в русле очерченных тенденций.

Вместе с тем, оба произведения вкупе с настойчивым поиском Шульц-Адаевской подходящей сцены для их постановки, а также ее активным участием в репетиционном процессе, пусть и ни разу не приведшем к премьере, можно считать знаковыми явлениями на пути самоутверждения тогда еще нечастого для России социального типа гендерной идентичности женщины-композитора.

Становление личности Эллы Шульц-Адаевской протекало на территории Российской империи, но в постоянном контакте с немецкой языковой и культурной средой. Ее родители, а позже и ее преподаватели, начиная с А. Гензельта и заканчивая А. С. Фаминцыным, во многом сформировали тот симбиоз немецкого и русского в ее творческом облике, каким в частности, проникнута «Непригожая». Очевидным тому подтверждением служит практически параллельная работа с русской и немецкой версиями либретто, но также и сама музыка, рассчитанная на постановку и в России, и в немецкоязычных странах без всяких дополнительных адаптаций.

Разумеется, произведения Эллы Шульц-Адаевской вряд ли можно поставить в один ряд с «Борисом Годуновым» или «Псковитянкой», которые ныне оцениваются чуть ли не как главные события русской музыкально-театральной жизни 1870-х годов [там же, 264]. Ее сочинения относятся скорее к «попутчикам» этих шедевров, хотя и существенно выделяются высоким уровнем композиторского мастерства на фоне разношерстного оперного репертуара. Уровень этот был во многом обусловлен навыками и умениями, приобретенными в первой русской консерватории, а сами оперы оказались, тем самым, в числе значимых достижений формирующейся на тот момент петербургской консерваторской композиторской школы.

## Использованная литература

1. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М.: тип. С. Селивановского, 1818. 470 с.
2. *Зимин А. А.* Россия на пороге нового времени (Очерки политической истории России первой трети XVI в.). М.: Мысль, 1972. 452 с.
3. *Левашева О. Е.* Музыкальный театр (1870–1890) // История русской музыки: в 10 т. Т. VIII. 70–80-е годы XIX века. Часть вторая. М.: Музыка, 1994. С. 246–335.
4. Непригожая. Опера в 1-м действии. Музыка Адаевской. Слова Минцлова и Савар. (Пер. Калашникова). СПб.: тип. Скарятин, 1873. 82 с.
5. *Hüsken R.* Ella Adaïewsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. Köln: Dohr, 2005. 435 S.
6. *Hüsken R.* „Lassen Sie Ihre Oper — Oper sein und heiraten Sie!“: die russische Pianistin, Komponistin und Musikwissenschaftlerin Ella Adaïewsky (1846–1926) // Blickwechsel Ost / West: Gender-Topographien / hrsg. von Nina Noeske und Melanie Unseld. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2009. S. 55–62. (Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 2).
7. *Kraack E.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. Jg. 93. Heft 11 (November 1926). S. 624–626.
8. La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaïewski: pianiste et compositeur. Paris: Chaix, 1877. 51 p.
9. Die Tochter des Bojaren. Romantische Oper in einem Akte. Nach einem Sujet von R. v. Minzloff bearbeitet von Felix Savara und F. Höllrigl. Musik von Ella Adajevsky. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Wien: L. Rosner, o. J. 39 S.
10. *Webermann O. A.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Tonkünstlerin und Musikschriftstellerin // Baltische Hefte. Jg. 1. Heft 1 (November 1954). S. 18–23.