



УДК 782.8 : 78.03

*Александра Кузьмина*

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ *HAUSMUSIK*  
И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ГЕНЕЗИС ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ**

**Кузьмина А. А. Романтическая традиция *Hausmusik* и её влияние на генезис детской оперы.** Рассматривается влияние *Hausmusik* на зарождение жанра детской оперы. Прослеживаются формы бытования домашнего музицирования. Обобщаются факты распространения музыкально-театральных представлений с участием детей в разных культурных традициях. Раскрываются особенности опер В. Орлова на тексты басен И. Крылова, в которых отмечаются характерные черты новой жанровой разновидности.

**Ключевые слова:** детская опера, традиция *Hausmusik*, семья Мендельсона, представление с участием детей, оперная серия В. Орлова.



**Кузьміна О. А. Романтична традиція *Hausmusik* та її вплив на генезис дитячої опери.** Розглядається вплив *Hausmusik* на зародження жанру дитячої опери. Просліджуються форми існування в побуті домашнього музичення. Узагальнюються факти розповсюдження музично-театральних вистав за участю дітей в різних культурних традиціях. Розкриваються особливості опер В. Орлова на тексти басен І. Крилова, в яких відзначаються характерні риси нового жанрового різновиду.

**Ключові слова:** дитяча опера, традиція *Hausmusik*, сім'я Мендельсона, вистава за участю дітей, оперна серія В. Орлова.

**Kuzmina O. A. The romantic tradition of *Hausmusik* and its effect on children's opera genesis.** The genesis of children's opera genre, especially its subspecies, oriented to children performers, is not limited only to the influence of the fairytale romantic opera, it is rooted in the musical way of life of the Romantic era. The XIX century created rich conditions for active cultural practices, and the tradition of *Hausmusik* was one of them. The first mention of this phenomenon, according to the German researcher G. Busch-Salmen, refers to 1605, however the holding of meetings accompanied by the joint performance of music is much older and goes back to the High Middle Ages. Centuries-old practice contributed to the forming of socio-psychological functions of home musical meetings. Centuries-old practice contributed to the formation of socio-psychological functions of home musical meetings. On the one hand, they allowed to fill quite a closed home space and, according to historians, dispelled "melancholy loneliness"; on the other hand they determined the rules of leisure, contributing to the aestheticization of the "culture of inhabitation". In the XVII–XVIII century *Hausmusik* tradition goes into the shadow, supplanted by the development of secular chamber music making. At the end of the 18th century, as Busch-Salmen writes, "the amateur and musician received a special status along with the virtuoso, and the semi-public music making became one of the favorite entertainment with high pretension". At the beginning of XIX century music making with family and close friends consolidated its positions, because it could not be better fit into the aesthetic postulates of the *Biedermeier* era.

Felix Mendelssohn-Bartholdy to the age of fifteen – the time he created his only opera *Die Hochzeit des Camacho* (Camacho's Wedding), written in the spirit of Singspiel – was already the author of other Singspiels intended for performance



in the family circle. A few years later, in 1829, the composer turned back to “greeting Singspiel” and composed *Die Heimkehr aus der Fremde* (Return of the Roamer) in honor of the silver wedding of the parents. As reported by the researchers, the composition was intended exclusively for private performance.

The Mendelssohn family was no exception, when organizing home concerts and productions, and this kind of leisure was common in Western and Eastern Europe, and not only in Germany and the Austro-Hungarian Empire. With the end of the Romantic era, the tradition of playing music with the family and in the high society salon did not disappear; it only underwent changes and lasted out until the beginning of the First World War. Not only purely musical evenings were popular but also theatrical performances, often with musical numbers, performed by the children themselves. The evidence of this practice is the creation of an opera for children on demand. M. Ippolitov-Ivanov recalls the creation of the work *On the Garland for Pushkin* at the request of Julia Fedorovna Abaza for her children. Rootedness of children’s performances with music in everyday life stimulated the creative initiatives of gifted children who tried their own strengths in these genres.

The popularization and forming of a new genre was influenced also by the theatrical practice existing in educational institutions of that time; it filled after-hours. In order to organize children’s and youthful leisure Vasily Orlov wrote a number of children’s operas in 1895. The opera series of the composer includes 4 opuses: *The Crow-Pythoness*, *The Fox and The Grapes*, *The Pig under The Oak* and *The Bullfinch and The Swallow*. Their plots are based on the fables of Ivan Krylov, however, the tightness of the text required its expansion for the libretto. Despite the “childish nature of the genre”, it already follows the standards of the opera as a whole at the time of its forming – the text side is submitted to musical regularities. V. Orlov brings in poems, texts of folk songs, conversational dialogues written by him. They are analogous to operatic recitatives describing the situation and promoting the action. Designated by the author as “children’s operas in one act”, the compositions represent a sort of genre mix, since “operaness” appears in organic unity with the tradition of the play with inserted musical numbers. Each opus contains 5 vocal numbers, which form a kind of vocal micro-suite. These parts contrast with each other in two ways. On the one hand, this is an opposition between solo and choral principles, on the other hand – a genre contrast: each individual composition contains one or two choral songs stylized in the spirit of folk songs, and traditional opera solo and choral numbers (arioso, solo in the form



of melodeclamation). Among the musical numbers there are most of the choruses. In addition to choral numbers on the texts of fables, V. Orlov included folk songs arrangements in each opera. Their functions are different: to expose the scene of action, to show the main characters, to complete the composition. In all arrangements the composer retained the strophic and verse-chorus structure typical for these songs, adding a variant principle of development.

The opera series of V. Orlov is a unique composition in which poetry, music, and acting are synthesized in an original way, reflecting the very idea of the *Hausmusik* concept. It was wider than just the performance of the music at home, and encompassed various types of creativity with the family, in an atmosphere of coziness and spirituality.

**Key words:** children's operas, the tradition of *Hausmusik*, The Mendelssohns, a performance with the assistance of children, V. Orlov's operatic series.

Детская опера, заявившая о себе в последней трети XIX столетия и активно развивающаяся на протяжении XX, своими корнями уходит в более далёкое прошлое. Н. Изуграфова, к примеру, отмечает, что «предпосылки зарождения детской оперы появились еще в середине XVIII – начале XIX веков» и при поэтапном развитии «достигли наибольшего масштаба в романтической опере, прежде всего, конечно, в ее сказочно-фантастической разновидности» [2, с. 25–26]. Не оспаривая данную точку зрения, отметим, что, генезис жанра, особенно его подвида, сориентированного на исполнителей-детей, не ограничивается лишь этим влиянием, он коренится в самом музыкальном быте эпохи романтизма. **Цель** данной статьи – выявить, какие социокультурные предпосылки этого периода способствовали появлению и кристаллизации детской оперы. **Материалом** послужили детские оперы «Ворона-Вещунья», «Свинья под дубом», «Снегирь и Ласточка» В. Орлова (все 1895).

По наблюдениям культурологов, в частности, Б. Слющинского, индивид по отношению к культуре «одновременно выступает в 4-х ипостасях: як продукт культуры, споживач культуры, творец культуры и транслятор культуры» [12, с. 168]. В настоящее время человек, продолжая воплощать первые две ипостаси с интенсивностью, не уступающей прошлому, в тоже время, в силу непрекращающегося информацион-



но-массмедийного потока извне, в незначительной степени примеряет на себя образы творца и транслятора культуры. XIX век, напротив, создал богатые условия для активных культурных практик. Одной из них была традиция *Hausmusik*, или домашнего музицирования. Расшифровывая данное словосочетание, состоящее из двух корней, Г. Буш-Зальмен акцентирует внимание на его двухкорневой природе, где слово «дом» равнозначно месту проживания, а слово «музыка» может толковаться и как музыкальные упражнения, и как сочинение, предназначенная для домашнего употребления [16, стб. 229]. Первое упоминание этого явления, согласно немецкой исследовательнице, относится к 1605 году, однако проведение собраний, сопровождавшихся совместным исполнением музыки, намного старше и восходит к высокому Средневековью. Времяпрепровождение такого рода могли позволить себе лишь люди, имевшие свой кров и желание музицировать совместно, привлекая к этому процессу женщин и детей [17, с. 388]. Многовековая практика способствовала формированию социально-психологических функций домашних музыкальных встреч. С одной стороны, они позволяли заполнить достаточно замкнутое домашнее пространство и, по мнению историков, развеивали «меланхолическое одиночество»; с другой стороны – определяли правила досуга, способствуя эстетизации «культуры проживания».

Проследивая историческую судьбу домашней музыки, музыковеды отмечают постепенное её вытеснение в XVII–XVIII столетии развитием светского камерного музицирования [17, с. 390; 20, с. 67]. Добавим к этому быстрый рост количества оперных театров, проведение публичных концертов, открытие концертных залов и т. д., способствовавших профессионализации музыкального искусства. Вместе с тем, не следует абсолютизировать выявленные тенденции, поскольку практика домашнего музицирования в отсутствие специальных учебных заведений сохранялась в глубинном слое культуры. Неслучайно Л. Финшер видит различия между этими двумя формами функционирования музыки в степени содержательной и технической сложности сочинений. По мнению немецкого учёного, духовная составляющая домашней музыки отодвигала на второй план само стремление достичь технического совершенства, поскольку идеи единения друзей,



создания уютной домашней атмосферы определили своеобразный генофонд любительского музицирования, подкреплённый со второй половины XVIII века изданиями духовных песнопений и христианской повседневной домашней музыки [16, стб. 230]. Тем не менее, в конце XVIII века «любитель и музыкант получил особый статус наряду с виртуозом, и полупубличное музицирование стало одним из излюбленных увеселительных мероприятий с высокими претензиями» [16, стб. 231]. Наметившийся процесс размежевания занятий музыкой со всей очевидностью заявил о себе в эпоху раннего романтизма, когда расцветает салонная культура и искусство виртуозов, противопоставившие себя домашнему музицированию. Это не мешает взлёту *Hausmusik* в новой культурной среде, поскольку она созвучна многим эстетическим постулатам романтизма, в том числе такому его ответвлению, как бидермайер. Закреплению позиций домашней музыки в XIX веке способствовал выход в свет собраний песен «Домашняя музыка», подготовленных В. Х. Рилем, который в своём сопроводительном письме к изданию выступает пропагандистом любительского музицирования, видя в нём спасение от «опошления <...> искусства <...> из-за салонного духа»<sup>23</sup> (цит. по: [16, стб. 229]).

В XIX столетии музицировать должен был каждый сколько-нибудь образованный человек, и учителей музыки нанимали для детей не только старинных дворянских, но и состоятельных бюргерских семей. Иногда, если ребёнок проявлял незаурядное дарование, приятное времяпрепровождение затем становилось делом всей жизни, как это произошло с Феликсом Мендельсоном-Бартольди, родившемся в семье банкира. Как отмечает Г. Ворбс, в доме Мендельсонов с 1822 года «собирались музыканты придворной капеллы для домашнего музицирования, и мальчику представилась возможность испытать свои силы за дирижёрским пультом» [1, с. 23]<sup>24</sup>. Попутно отметим, что принципы

<sup>23</sup> Все переводы с немецкого языка выполнены кандидатом филологических наук, доцентом Белозёровой Еленой Михайловной.

<sup>24</sup> Музыкально одарена была и мать композитора Лея, которая стала первым его учителем, и сестра Фанни. Ф. Мендельсон, в двенадцатилетнем возрасте познакомившийся с И. В. Гёте и ставший частым гостем в его доме, представлял вниманию новых друзей сочинения своей сестры. В письме к «дорогой, кашляющей Фанни»



воспитания в семье Мендельсон-Бартольди ни в коем случае не были направлены на возвращение вундеркинда, хотя эксплуатация творческого потенциала одарённых детей в это время была в моде. В связи с этим интересен отрывок из письма сестры композитора Ребекки: «Скучающая курортная публика только и говорит здесь о пятилетнем вундеркинде. На этих днях пойду послушаю. Он играет “Вариации из головы”. Боюсь, что непременно услышу и каждую оплеуху, с помощью которых создавались эти вариации» (цит. по: [1, с. 22]). Как видим, Ребекка скептически относится к «культуре вундеркиндов», процветавшей во второй половине XVIII – первой половине XIX веков. Однако образование, полученное композитором в доме своих родителей, Г. Ворбс обоснованно называет «глубоко продуманным, гармонически построенным и универсальным» [1, с. 22]. Если сравнить детские годы Ф. Мендельсона и его знаменитого предшественника В. А. Моцарта, то становится очевидным, что Феликс не гастролировал и выступал только по какому-либо случаю. Отец же Вольфганга готовил своего ребёнка-вундеркинда к профессиональной карьере, и все организованные выступления должны были подчеркнуть и продемонстрировать необычность и богатую одарённость его сына. Интересные факты касательно выступлений вундеркиндов приводит П. Столпянский, описывая музыкальный быт старого Петербурга этого времени. Свои «исторические хроники» учёный подкрепляет анонсом из «Санкт-Петербургских ведомостей», № 4 от 1759 года: «В большой Мещанской, в каменном доме г. советника Вишнякова у музыкального мастера Загольмана продаются разные музыкальные инструменты, у него же есть мальчик 8 лет, который к удивлению играет на скрипке трудные концерты, а притом изрядно поёт и танцует»<sup>25</sup> [13, с. 94]. Парадоксально, но факт: уникальные способности ребёнка «продавались» наравне с музыкальными инструментами. К счастью, Ф. Мендельсона, благодаря разумному взгляду на воспитание в его семье, такая участь не коснулась, что открыло дорогу

---

заботливый брат пишет, что он отнёс её песни «госпоже фон Гёте – у неё приятный голос. Она споёт их нашему хозяину. Я ему уже говорил, что это ты их сочинила, и спросил, не хочет ли он послушать. Он сказал: “Да, да, охотно!”» (цит. по: [1, с. 24]).

<sup>25</sup> Здесь и далее орфография и пунктуация даны согласно оригиналу.



к разностороннему развитию его таланта. К пятнадцатилетнему возрасту – времени создания его единственной оперы «Свадьба Камачо», написанной в духе зингшпиля – молодой музыкант уже был автором других зингшпилей, предназначенных для исполнения в домашнем кругу [19]. Первый из них, согласно информации К. Брауна<sup>26</sup>, был написан в 1820 году, вероятно, ко дню рождения отца<sup>27</sup> [15, с. 42]. Через несколько лет, в 1829 году, композитор вновь обратился к «поздравительному зингшпилю», создав «Возвращение с чужбины» в честь серебряной свадьбы родителей. Как сообщают исследователи, сочинение предназначалось исключительно для частного исполнения, и все роли были распределены «между членами семьи или знакомыми композитора, лишь один из которых, тенор Эдуард Мантиус, был профессиональным певцом»<sup>28</sup> [18]. Известно, что «первое представление прошло в доме Мендельсонов 26 декабря 1829 года при публике в 120 человек» [18].

Нужно сказать, что семья Мендельсоновне была исключением, устраивая домашние концерты и постановки. Если обратиться к мемуарной литературе, освещающей быт той эпохи, заметно, насколько процессы, называемые социологами «спеціалізованою діяльністю» (образование, воспитание, самообразование), тесно переплетались с «повседневными житевыми практиками» [12, с. 168]. Причём такой вид досуга был распространён на территории Западной и Восточной Европы, а не только в Германии и Австро-Венгерской империи.

---

<sup>26</sup> Все переводы с английского языка выполнены автором статьи.

<sup>27</sup> Данное произведение озаглавлено как «Зингшпиль в 3 сценах», сохранилось оно не полностью, до нас дошли только первая сцена и часть второй. В первой сцене отец Мендельсона Авраам и его брат Йозеф «изображены увлечёнными горячим спором о достоинствах “Олимпии” Г. Спонтини, которую Авраам, должно быть, слышал в 1819–1820 годах ввремя своего визита в Париж» [15, с. 42].

<sup>28</sup> Это объясняет «своеобразие» партии Мэра, ограниченной несколькими тактами музыки на звуке «фа», поскольку исполнитель, зять Ф. Мендельсона Вильгельм Хензель, вообще не пел. Несмотря на очевидную лёгкость материала, на представлении В. Хензель не попал в эту ноту, хотя подсказки неслись со всех сторон, и это вызвало особенное веселье публики. Кроме В. Хензеля и уже упомянутого Э. Мантиуса в постановке принимали участие Ребекка, сестра композитора и его друзья Девриенты [14].





С окончанием эпохи романтизма традиция музицирования в кругу семьи и в великосветском салоне не исчезла, она лишь претерпевала изменения и сохранилась до начала Первой мировой войны. Популярностью пользовались как сугубо музыкальные вечера, так и театрализованные представления, часто с музыкальными номерами, исполненные силами самих детей. О повсеместном использовании такой практики свидетельствуют факты создания оперы для детей по заказу. В частности, М. Ипполитов-Иванов, вспоминая годы своего студенчества, пишет о создании оперы «На венок Пушкину», написанной по просьбе Юлии Фёдоровны Абаза. Сюжет её состоял в следующем: «Дети, желая украсить бюст Пушкина цветами и зеленью, отправляются по секрету от нянюшек в лес, где их застаёт ночь. Начинаются ночные страхи. Появляется леший, который заводит их в дебри леса, там появляются всякие ужасы: русалки, рогатые чудовища, и только под утро их находят» [3, с. 29]. Опера представляла собой вполне законченное произведение, содержащее сольные номера, хоры и балет; была успешно поставлена с участием детей и прошла в домашнем кругу несколько раз. Датируется опус, согласно М. Ипполитову-Иванову, не позднее зимы 1880–1881 гг. О популярности постановок такого рода позволяет говорить приведённые в воспоминаниях Н. Обуховой сведения о её детстве, прошедшем в дедушкиной усадьбе: «Зимой, обычно на рождество <...> кроме ёлки, устраивали живые картины, ставили детские спектакли и разыгрывали шарады <...>. Обыкновенно играли одноактные пьесы (или водевили, как пишет Н. Обухова далее. – А. К.), долго репетировали, хорошо выучивали роли, причём всё делали сами: вешали занавес, мастерили декорации, шили из разных тряпок костюмы. Декорации были весьма примитивные, например метла с надетой на неё белой простыней должна была изображать дерево, покрытое снегом, и т. д.» [9, с. 37]. Музыканты же нередко сами могли сочинить музыкальный спектакль для своих детей, как это было в семье композитора И. Саца. Его дочь Наталья пишет: «Сюрприз. За то, что наши девочки не хныкалки какие-нибудь, а хорошие товарищи, я написал для них оперу. За мной! <...> Опера называется “Сказка о золотом яичке”. Папа играет аккомпанемент и поёт за деда, мама – за бабу, я – курочка, Нина [сестра] будет мыш-



кой» [10, с. 28]<sup>29</sup>. Оставленные исторические свидетельства невольно выявляют параллели с традицией *Haasmusik*, ассоциирующейся прежде всего с австро-немецкой культурой. Таким образом, изложенные выше предпосылки способствовали кристаллизации нового жанра, раскрывшего свой потенциал в полной мере в XX столетии.

На популяризацию и формирование нового жанра влияла и существующая в учебных заведениях того времени театральная практика, заполнявшая внеурочное время. Благодаря ей осваивалась античная драматургия, что способствовало лучшему усвоению обязательного тогда греческого языка, более глубокому ознакомлению с национальной литературой; в сельских же школах, как пишет Е. Слуцкая, «ставились спектакли, основанные на сказочном материале, или, что чаще, по пьесам, написанным самим учителем и служившим дидактическим и нравственно-воспитательным целям» [11, с. 16]. Закономерно, что данная практика стала определять микроклимат свободного времени, побуждая авторов к работе с определёнными художественно-эстетическими задачами. В частности, с целью организации детского и юношеского досуга Василий Орлов<sup>30</sup> в 1895 году пишет ряд детских

---

<sup>29</sup> Укоренённость детских представлений с музыкой в повседневный быт стимулировала творческие инициативы одарённых детей, которые пробовали собственные силы в этих жанрах. Напомним хрестоматийно известный факт из детства С. Прокофьева. Увидев в московской опере «Фауста» Ш. Гуно и «Князя Игоря» А. Бородина, будущий композитор дал волю фантазии, которая «потекла по двум направлениям. Во-первых, со Стеней, Серёжей, Егоркой, Марфушей я стал играть в театр. Забывшись в угол, мы выдумывали пьесу и затем разыгрывали её родителям, или дети мне, или мы вместе Марфуше. Сюжеты были убогие и непременно включали дуэль на шпагах.<...> Во-вторых, я явился к матери и заявил: – Мама, я хочу написать свою оперу» [8, с. 60]. Что и было сделано. А позднее опера «Великан» была поставлена силами детей и взрослых. «Мои двоюродные братья, – пишет С. Прокофьев, – недурно играли на фортепьяно, кузина Катя училась петь – решено было поставить “Великана”» [8, с. 87].

<sup>30</sup> Орлов Василий Михайлович (1858–1901) – русский хоровой дирижёр, композитор и собиратель народных песен. Профессиональное образование получил в Московском синодальном училище, кроме того, занимался в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях у П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Он вёл преподавательскую и дирижёрскую деятельность (учитель пения в Острожской учительской семинарии, руководитель хоровой капеллы графа Строганова,



опер<sup>31</sup>. Его оперная серия включает в себя 4 опуса: «Ворона-Вещунья», «Лисица и Виноград», «Свинья под Дубом» и «Снегирь и Ласточка». В основу сюжетов положены басни И. Крылова, однако сжатость текста потребовала его расширения для либретто. Как видим, несмотря на «детский характер жанра», он уже в пору своего формирования следует нормативам оперы в целом – текстовая сторона подчиняется сугубо музыкальным закономерностям. Это объясняет, почему В. Орлов вводит стихотворения, тексты народных песен, написанные им самим разговорные диалоги, аналогичные оперным речитативам, обрисовывающим ситуацию и продвигающим действие<sup>32</sup>.

Обозначенные автором как «детские оперы в одном действии», сочинения представляют собой некий жанровый микст, поскольку оперность предстаёт в органичном единстве с традицией спектакля со вставными музыкальными номерами. Каждый опус содержит 5 вокальных номеров, образующих своеобразную вокальную микросюиту. Контраст достигается противопоставлением сольного и хорового изложения<sup>33</sup>, привлечением различных вокальных жанров<sup>34</sup>. Не вдаваясь в детали, отметим некоторые особенности музыкальных номеров. Среди них большую часть занимают хоры, что представляется удачным выбором для детской оперы, так как даёт возможность принять участие в постановке большому количеству детей с различными голосовыми данными. Однако, в отличие от большинства аналогич-

---

народного хор Казанского собора в Петербурге), собирал фольклор. В композиторском багаже В. Орлова – светские и духовные хоры, произведения для голоса, детские оперы [4, с. 970].

<sup>31</sup> Свою позицию он объясняет следующим образом: «Во всех учебных заведениях на Святках и других детских праздниках устраиваются всевозможные игры с пением и танцами; так что и настоящие <...> оперы <...> могут найти для себя внимание между учащейся молодёжью» [6, с. 4].

<sup>32</sup> Отметим, что не все фрагменты литературной основы одинаково удались композитору, не имевшему навыков опытного либреттиста – некоторые части диалогов тяготеют к монологу и написаны тяжеловесным слогом.

<sup>33</sup> В каждой из трёх опер композитор на уровне целого задействует концентрическую форму, помещая сольный номер (а в «Снегире и Ласточке» сольный и дуэтный номера) в окружение хоровых.

<sup>34</sup> Хоровая песня, нередко стилизованная в фольклорном духе (песня-игра, хороводная, протяжная лирическая песня), ариозо, соло в виде мелодекламации.



ных сочинений позднего времени с унисонными и иногда двухголосными хорами, оперы В. Орлова требуют от юных артистов навыков пения трёхголосных партитур. Вместе с тем, композитор предлагает в случае каких-либо сложностей петь по партитуре только хоры на басни И. Крылова, несущие сюжетно-смысловую нагрузку, остальные же можно упростить, а сольные номера – декламировать [6, с. 4].

Диалогическую природу текстов басен, содержащих элементы театрализации, персонификации героев, В. Орлов отражает несколькими способами. Это и *диалог* в его чистом виде (дуэт солистов на текст крыловской басни «Любопытный», № 3, «Снегирь и Ласточка»), и *игра*, раскрываемая посредством музыкальных средств (хор «Муха» на текст басни И. Дмитриева, № 2, «Ворона-Вещунья»: композитор разделяет авторскую и прямую речь при помощи различия в амбитусах сопрано и альтов – мелодия первого голоса накладывается на «подушку», которую образует мелодия второго голоса, на протяжении нескольких тактов кружащаяся в пределах малой терции, затем увеличивающая амбитус до кварты). Автор не избегает *соединения этих двух начал* (мелодекламация «Демьянова уха» по басне И. Крылова, № 3, «Ворона-Вещунья»; пение солиста подобно хору античной трагедии, поясняющему действие, «мимическая сцена» же, разыгрываемая между Фокой, Демьяном и его женой, иллюстрирует излагаемый текст). В. Орлов включил в каждую оперу и обработки народных песен, выполняющие различные функции: экспозиция места действия, показ основных действующих лиц, общий счастливый финал. В них композитор сохранил характерную для этих песен куплетную структуру (с припевом и без), добавив вариантный принцип развития материала. Среди всех песен особенно выделяется хороводная песня-игра «Зайныка, поскачи», разыгрываемая при пении<sup>35</sup>. Так композитор добивается активизация игрового компонента, столь важного для детской аудитории.

---

<sup>35</sup> В ремарке В. Орлов даёт правила игры: «Хор <...> образует круг; в кругу Зайчик, котораго стараются не выпустить, в то время как другие, находящиеся в кругу, свободно выбегают из него и снова попадают. Зайчику удаётся выбежать из круга только в конце песни» [5, с. 3].



Оперная серия В. Орлова представляет собой самобытное сочинение, в котором оригинально синтезируются поэзия, музыка и игра. В нём отразились принципы *Haummusik*, концепция которой была шире, чем просто исполнение музыкальных произведений дома, и охватывала различные виды творчества в кругу семьи, в атмосфере уюта и духовности. Эти музыкально-культурные процессы подготовили новую почву для становления такого жанра, как детская опера, его тематики, исполнительского состава, стилистики, композиционно-драматургических единиц.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольдди / Г. Х. Ворбс. — М. : Музыка, 1966. — 319 с.
2. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталя Валеріївна Изуграфова ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2013. — 187 с.
3. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях / М. М. Ипполитов-Иванов. — М. : Госмузиздат, 1934. — 151 с.
4. Орлов Василий Михайлович // Музыкальный словарь [под ред. Г. Римана]. — Изд. 5. — М. : Юргенсон, 1901. — С. 970.
5. Орлов В. М. Ворона-Вещунья [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 32 с.
6. Орлов В. М. Свинья под Дубом [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 26 с.
7. Орлов В. М. Снегирь и Ласточка [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 26 с.
8. Прокофьев С. С. Автобиография / Сергей Прокофьев. — М. : Советский композитор, 1973. — 704 с.
9. Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания, статьи, материалы / [Общ. ред. и вступ. слово И. Ф. Бэлзы, ред.-сост. О. К. Логинова]. — М. : ВТО, 1970. — 320 с.
10. Сац Н. И. Новеллы моей жизни / Наталья Ильинична Сац // в 2-х кн. — Изд. 3-е, стереотип. — М. : Искусство, 1985. — Кн. 2-я. — 384 с., ил.



11. Слуцкая Е. А. *Домашний театр в культуре русского дворянства : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : 24.00.01 / Елена Алексеевна Слуцкая ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — СПб, 2013. — 22 с.*
12. Слюцинський Б. В. *Моделі соціокультурних практик на прикладі українського Приазов'я / Б. В. Слюцинський // Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія. — 2014. — Вип. 7. — С. 167–177.*
13. Столянский П. *Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. Столянский. — Л. : Музыка, 1989. — 223 с.*
14. Aldrich R. *Of music and musicians [Електронний ресурс] / Richard Aldrich // The New York Times. — Режим доступу : [[http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?\\_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D-946297D6CF](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D-946297D6CF)].*
15. Brown C. *Mendelssohn's Die Hochzeit des Camacho: An Unfulfilled vision for German opera / Clive Brown // Art and Ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton. — Woodbridge : Boydell&Brewer, 2010. — P. 40–66.*
16. Busch-Salmen G. *Hausmusik / Gabriele Busch-Salmen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / berg. v. F. Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel [etc.], 1996. — Sachteil 4. — Sp. 228–234.*
17. Busch-Salmen G. *Häusliches musizieren einst und jetzt / Gabriele Busch-Salmen // Österreichische Musik Zeitschrift. — 1993. — Heft 7–8. — S. 386–392.*
18. *Die Heimkehr aus der Fremde [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Heimkehr\\_aus\\_der\\_Fremde](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Heimkehr_aus_der_Fremde)].*
19. *Die Hochzeit des Camacho [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Hochzeit\\_des\\_Camacho](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_des_Camacho)].*
20. Finscher L. *Hausmusik und Kammermusik / Ludwig Finscher // Musik und Verlag. — Basel : Bärenreiter-VerlagKassel, 1968. — S. 67–76.*

## REFERENCES

1. Vorbs G. H. *Feliks Mendelssohn-Bartholdy [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / G. H. Vorbs. — М. : Muzyka, 1966. — 319 s.*



2. Izugrafova N. V. *Ditjacha opera jak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoï muzichnoï kul'turi* [Children's opera as an autonomous genre form in the context of contemporary musical culture] : dis. ... kand. mistectvoznav. : 17.00.03 / Natalja Valeriïvna Izugrafova ; Odes'ka nacional'na muzichna akademija im. A. V. Nezhdanovoi. — Odesa, 2013. — 187 s.
3. Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let ruskoj muzyki v moih vospominanijah* [50 years of Russian music in my memories] / M. M. Ippolitov-Ivanov. — M. : Gosmuzizdat, 1934. — 151 s.
4. Orlov Vasilij Mihajlovich [Orlov Vasily Mikhailovich] // *Muzykal'nyj slovar'* [pod red. G. Rimana]. — Izd. 5. — M. : Jurgenson, 1901. — S. 970.
5. Orlov V. M. *Vorona-Veshhun'ja* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Crow-Predictor] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 32 s.
6. Orlov V. M. *Svin'ja pod Dubom* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Pig under the oak tree] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 26 s.
7. Orlov V. M. *Snegir'i Lastochka* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Bullfinch and the Swallow] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 26 s.
8. Prokof'ev S. S. *Avtobiografija* [Autobiography] / Sergej Prokof'ev. — M. : Sovetskij kompozitor, 1973. — 704 s.
9. Obuhova Nadezhda Andreevna: *Vospominanija, stat'i, materialy* [Obuhova Nadezhda Andreevna: Memoirs, articles, materials] / [Obshh. red. i vstup. slovo I. F. Bjelzy, red.-sost. O. K. Loginova]. — M. : VTO, 1970. — 320 s.
10. Sac N. I. *Novelly moej zhizni* [Novels of my life] / Natal'ja Il'inichna Sac // v 2-h kn. — Izd. 3-e, stereotip. — M. : Iskusstvo, 1985. — Kn. 2-ja. — 384 s., il.
11. Sluckaja E. A. *Domashnij teatr v kul'ture ruskogo dvorjanstva* : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvoved. : 24.00.01 [Home theater in the culture of the Russian nobility] / Elena Alekseevna Sluckaja ; Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. A. I. Gercena. — SPb, 2013. — 22 s.
12. Slyuschinskij B. V. *Modell sotsiokulturnih praktik naprikladi Ukrayinskogo Priazov'ya* [Models of socio-cultural practices on the example of the Ukrainian Azov Sea] / B. V. Slyuschinskij // *Visnik Mariupolskogo derzhavnogo universitetu. Filsofiya, kulturologiya, sotsiologiya*. — 2014. — Vip. 7. — S. 167–177.
13. Stolpyanskiy P. *Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge* [Music and music making in old Petersburg] / P. Stolpyanskiy. — L. : Muzyka, 1989. — 223 s.



14. Aldrich R. *Of music and musicians* / Richard Aldrich // *The New York Times*. — Available at : [[http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?\\_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D946297D6CF](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D946297D6CF)].

15. Brown C. *Mendelssohn's Die Hochzeit des Camacho: An Unfulfilled vision for German opera* / Clive Brown // *Art and Ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton*. — Woodbridge : Boydell&Brewer, 2010. — P. 40–66.

16. Busch-Salmen G. *Hausmusik* / Gabriele Busch-Salmen // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / berg. v. F. Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel [etc.], 1996. — Sachteil 4. — Sp. 228–234.

17. Busch-Salmen G. *Häusliches musizieren einst und jetzt* / Gabriele Busch-Salmen // *Österreichische Musik Zeitschrift*. — 1993. — Heft 7–8. — S. 386–392.

18. *Die Heimkehr aus der Fremde*. — Available at : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Heimkehr\\_aus\\_der\\_Fremde](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Heimkehr_aus_der_Fremde)].

19. *Die Hochzeit des Camacho*. Available at : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Hochzeit\\_des\\_Camacho](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_des_Camacho)].

20. Finscher L. *Hausmusik und Kammermusik* / Ludwig Finscher // *Musik und Verlag*. — Basel : Bärenreiter-VerlagKassel, 1968. — S. 67–76.