

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY AND THEORY

A. A. Vlasov

***Einlage* к пародии «Гвоздика и перчатка» И. Н. Нестроя как текстологическая, источниковедческая и историческая загадка**

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению Приложения к партитуре одной из оперных пародий австрийского драматурга Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862) «Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максепфуч» с музыкой Адольфа Мюллера-старшего (1801–1886). Предпринята попытка ответить на типичные вопросы, которые могут возникнуть во время изучения подобных музыкальных документов, относящихся к традиции венского народного театра: для чего предназначалось это приложение, когда оно было создано и кто был его автор.

Ключевые слова: И. Н. Нестрой, А. Мюллер-старший, оперная пародия, венский народный театр, источниковедение, текстология.

A. A. Vlasov

Einlage to the Parody *Nagerl und Handschuh* by J. N. Nestroy as a Textual, Source and Historical Enigma

Summary

The purpose of this article is to try to answer source and textual questions related to the presence of an appendix in the composer A. Müller's manuscript to J. N. Nestroy's opera parody *Nagerl und Handschuh*. In particular, the purpose of this appendix in the context of the parody, the time frame of its creation, and the problem of authorship are of interest.

Based on a comparative analysis of the manuscript of the Appendix with the composer's original score and the text of the libretto, the following assumptions can be made.

The Appendix was written in 1854, that is, 32 years after the first performance of the parody. To all appearances, it was intended to modify and expand the musical component of the performance staged as part of a benefit for the Austrian actor W. Scholz in 1854. The author of the Appendix could well have been the Austrian composer Carl Binder, who most likely borrowed musical material from the scores of his predecessor, Adolf Müller.

Keywords: J. N. Nestroy, A. Müller Senior, opera parody, Viennese folk theatre, source study, textology.

В традиции венского народного театра музыка занимала важнейшее место. Все бытовавшие на сцене в первой половине XIX столетия жанры, такие как волшебные пьесы (*Zauberstück*), фарсы (*Posse*) и в особенности фарсы с пением (*Posse mit Gesang*), предполагали обязательное включение музыкальных номеров. Ими, как правило, были разнохарактерные песни, написанные по типу так называемых венских куплетов (*Wiener Couplet*)¹, инструментальные мелодрамы, предназначенные в основном для смены декораций, кводлибетты, которые подчас оказывались вставными, содержали фрагменты из популярных опер, а также австрийских и немецких народных песен и поэтому использовались для развлечения публики. Если позволял актёрский состав, то в пьесы вставлялись различные танцы и хоровые номера.

Иоганн Непомук Нестрой, будучи сам профессиональным академическим певцом, со знанием дела и большим вниманием подходил к музыкальному содержанию своих произведений. Доподлинно известно не менее чем о семи композиторах, которые тесно сотрудничали с драматургом и писали музыку к его пьесам. Наиболее значимы из них трое — Адольф Мюллер-старший (1801–1886), Михаэль Хебенштрайт (ок. 1812 — после 1875) и Карл Биндер (1816–1860)². Именно они музыкально «оснастили» практически все сочинения драматурга. Львиная доля партитур (едва ли не половина!) была создана Адольфом Мюллером. По мнению Эдгара Йетса, музыка в пьесах Нестроя — «не просто декоративный аксессуар, [она] выполняет структурообразующую функцию» [8. S. 21]. Мы бы это высказывание уточнили: не только в творчестве драматурга, а в традиции венского народного театра в целом.

К сожалению, в 1840-е годы, в период расцвета фарса в творчестве Нестроя, количество музыкального материала в его пьесах неуклонно сокращалось. Таково было решение самого комедиографа. Как отмечает Юрген Хайн, в этом можно наблюдать трансфор-

мацию взглядов Нестроя на роль музыки в спектакле, «развитие от традиционных форм [пьес народного театра. — А. В.] к собственному переосмыслению и реинтерпретации» [5. S. 120]. Такой же идеи придерживается и Мария Пиок, связывая этот феномен с особой функцией венского куплета в фарсах Нестроя: «В куплетах-рассуждениях (*räsonierenden Couplets*) ...которые преобладают в пьесах начиная с 1840 года, главная цель — передать размышления на социальные и художественные темы, так что музыка отходит на второй план по сравнению с текстом» [7. S. 2].

Зато широкую панораму музыкальной традиции *Wiener Volkstheater* можно изучить на примере различных музыкальных пародий — балетных и особенно оперных. Так, сохранившиеся партитуры к оперным пародиям Нестроя, по сравнению с подобными документами к другим — драматическим — сочинениям комедиографа, довольно объёмны, включают большое количество разнообразных номеров, в которых, по сути, представлены все музыкальные жанры, бытовавшие на сцене австрийского народного театра.

Нестрой как драматург довольно тщательно подходил к вопросу музыкальной составляющей своих пьес. Благодаря тому, что практически все его сочинения представляли собой прозаические тексты, появление в них поэтических вставок свидетельствовало о желании комедиографа оформить этот фрагмент действия в виде вокального (или хорового) номера. Помимо этого, Нестрой оставлял огромное количество разнообразных ремарок и помет, в которых указывал на введение танцевальных вставок, инструментальных мелодрам или цитат из различных музыкальных первоисточников.

Тем не менее даже такое щепетильное отношение к музыке не всегда реализовывалось на практике. Сопоставляя партитуры к различным сочинениям драматурга непосредственно с текстами его пьес, можно иногда обнаружить, что запланированный Нестроем музыкальный номер в партитуре

отсутствует. Порой складывается и противоположная ситуация: в либретто каких-либо указаний на музыкальные вставки нет, а в партитуре номер имеется.

Впрочем, некоторые музыкальные «потери» могли восполняться иными способами. Так, одной из важных особенностей подобных партитур можно считать наличие в некоторых из них приложений (*Einlage*), в которых можно обнаружить разнообразные вставки в текст основной партитуры, начиная от оркестровых голосов (например, духовых инструментов) и вплоть до масштабных танцевальных сцен. Как правило, такие дополнительные номера исполнялись в послепремьерных спектаклях, чтобы разнообразить для публики содержание и сценическое воплощение пьесы.

Из шести партитур к оперным пародиям Нестроя на сегодняшний день сохранилось четыре. К двум из них — «Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч» (*Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch*, 1832) и «Роберт-дьявол» (*Robert der Teuxel*, 1833) — сохранились и Приложения. Ситуация с последней выглядит вполне очевидной. Номера, присутствующие в Приложении к «Роберту» (марш, два танца, оркестровая мелодрама и две песни), расширяли музыкальное воплощение отдельных сцен (в первую очередь тех, что были связаны с фантастическим действием, магическими элементами в драматургии). Скорее всего, фрагменты *Einlage* исполнялись на одной из постановок спектакля, последовавшей после премьеры. Автором этого Приложения, по всей видимости, был сам композитор Адольф Мюллер.

А вот *Einlage* к «Гвоздике и перчатке» типологически сильно отличается от Приложения к партитуре «Роберта». Рассмотрим этот документ подробнее, с тем чтобы ответить на ключевые, на наш взгляд, вопросы: для чего предназначалось это Приложение, когда оно было создано и кто его автор³.

«Гвоздика и перчатка» — вторая пародия в творчестве комедиографа и первая среди собственно оперных. Её появление стало реакцией Нестроя на популярность двух романтических опер по мотивам сказки о Золушке — Николо

Изуара (1810) и Джоаккино Россини (1817). Как справедливо замечает Н. В. Пилипенко, «музыкально-сценических интерпретаций „Золушки“ существует очень много» [3. С. 57], однако именно эти два сочинения способствовали широкой популярности старинной сказки среди европейской публики.

Россиниевская «Золушка» практически со времени премьеры и вплоть до наших дней пользуется большим успехом у публики; да и опера Изуара, ныне скорее имеющая статус раритета, в своё время возбуждала зрительский интерес не только в Париже (где спектакль прошёл 100 раз [См.: 1. С. 14]), но и во всей Европе.

К моменту появления пародии Нестроя «Золушка» Россини шла на венской сцене уже десять, а изуаровская опера — все двадцать лет. Но поводом к появлению «Гвоздики и перчатки» Нестроя стало иное сочинение на тот же сюжет, а именно — «Финетт Золушка, или Роза и туфля» (*Finette Aschenbrödel oder Rose und Schuh*) — волшебная пьеса с песнями австрийского драматурга Юлиуса Рибика (1806–1844), подписавшегося именем своей супруги, австрийской актрисы Августы Шрайбер [См.: 4. S. 279]. Премьера этого спектакля состоялась 23 апреля 1830 года в Театре Леопольдштадта под управлением тогдашнего режиссёра Фердинанда Раймунда (1790–1836).

Пародия же Нестроя с музыкой Адольфа Мюллера-старшего увидела свет рампы 23 марта 1832 года. В период с 1832 по 1858 год нестроевская «Гвоздика и перчатка» была поставлена 71 раз, причём в большинстве случаев — с большим успехом.

Для каких целей потребовалось дополнять партитуру пьесы исследуемым нами Приложением? Для ответа на этот вопрос рассмотрим номера Приложения подробнее.

Четыре из пяти номеров, представленных в *Einlage* (ария Беллы, песня Розы, *pas de trois* и заключительный кводлибет), драматургически связывают его со сценой конкурса из финала второго акта.

Согласно сюжету⁴, конюх Каппенштифель, разыгрывающий перед всеми гостями бала роль принца Рампсамперля, объявляет, что за его руку все желающие девушки смогут побороть-

ся на конкурсе талантов. Дочери Максепфуча, Белла и Гиацинт, стараются понравиться лже-принцу своими способностями: одна — рассказом, а другая — несостоявшейся песней⁵. Свою песню исполняет и Роза (Золушка). Её простая мелодия и незамысловатый текст трогают всех гостей, поэтому Каппенштифель объявляет девушку победительницей. Но Максепфуч намерен всеми силами помочь своим дочерям, поэтому подговаривает Рампсамперля и его воспитателя Земмельшмарна переодеться в женские платья и станцевать.

Заметим, что финал акта у Мюллера неполон: в нём отсутствуют некоторые эпизоды, прописанные у Нестроя (например, монолог Беллы). Может показаться, что Приложение должно помочь восполнить эти фрагменты, но на деле всё оказывается не так просто.

Открывается *Einlage* большим сольным номером Беллы. Ария состоит из двух контрастных по темпу разделов и расширена за счёт добавления речитативного вступления и коды с хором. Хоровые вставки также разграничивают основные разделы арии между собой. К сожалению, подтекстовка вокальной партии в партитуре Приложения отсутствует (см. ил. 1). Рискнём предположить, что этот номер был предназначен для монолога Беллы «В замке царица суета» (*Auf einer Burg war Saus und Braus*), задуманного Нестроем, но в основной партитуре отсутствующего. Однако, если верить оставленной помете на первой странице Приложения в верхнем правом углу, музыкальный материал этого эпизода представляет собой фрагмент рондо из *opera-buffa* «Новый Фигаро» (*Il nuovo Figaro*) итальянского композитора Луиджи Риччи (1805–1859) на либретто Якопо Феррет-

ти (1784–1852). Эта опера была поставлена 15 февраля 1832 года (то есть за два месяца до премьеры «Гвоздики») в пармском *Teatro Ducale*, снискала славу своему создателю, оказалась невероятно популярной в 1830–1840-х годах, но вскоре канула в Лету. [Подробнее об опере см.: б. Р. 89–138]. Установить точную цитату, к сожалению, пока не представляется возможным.

Однако есть ещё один аргумент в пользу того, что это — вставной номер, а не оригинальная композиция: музыкальное решение арии противоречит замыслу Нестроя. Согласно тексту, Белла в этот момент должна просто говорить (ремарка в либретто: *spricht*), а её рассказ (в поэтической форме!) сопровождается, по всей видимости, оркестровым кводлибетом из 15 народных песен путём чередования фраз героини и инструментальных вставок.

Следующий номер Приложения — песня Розы «Прошло много времени» (*Es herrscht schon lange Zeit*). Она полностью идентична песне Розы из мюллеровской партитуры (финал II акта), за одним небольшим исключением: в основной партитуре номер написан в E-dur, в Приложении он транспонирован в C-dur.

Далее в *Einlage* расположено *pas de trois*. Это заключительный эпизод в финале второго акта. В нём принимают участие «трое господ» — Земмельшмарн, Рампсамперль и Максепфуч, которые, переодевшись в женские наряды, заменяют внезапно травмированных⁷ танцовщиц на женском конкурсе талантов.

В отличие от песни Розы, этот номер полон загадок. Во-первых, череду вариаций открывает Каппенштифель, о чём в партитуре Приложения имеется соответствующая ремарка (*Eingang von Kapenstiefels⁸ solo*). Это весьма



Ил. 1. Фрагмент партии струнных инструментов и вокальной строчки из сольного номера Беллы (№ 1), размещённого в Приложении (лист 2 verso)⁶

необычно, ведь именно Каппенштифель, приносящийся принцем, и организовал этот конкурс, а поэтому принимать ему участие в состязании, где главный приз — он сам, нет никаких причин. Да и продолжительность этого эпизода (всего 8 тактов) вряд ли предполагает исполнение развитого танца (хотя, заметим, что вариации в основном тексте пародии тоже небольшие по объёму). Предположим, что этот материал предназначался именно для торжественного *выхода* Каппештифеля на сцену.

Во-вторых, музыка *pas de trois* отличается от основной партитуры, за исключением вариации Рампсамперля: в партитуре Приложения на этом месте (лист 16 *verso*) поставлена карандашом цифра «4», написана начальная интонация темы принца и дано текстовое указание на исполнение соответствующего фрагмента в основной партитуре. А вот на следующем листе находится новый музыкальный фрагмент, обозначенный карандашом под цифрой «5». Скорее всего, этот эпизод предназначался для сольного танца Максенпфуча.

Кода *pas de trois* также порождает вопросы. Написана она на бумаге, отличной как от той, на которой написано *Einlage*, так и от основной партитуры. Отличается и почерк рукописи. Рискуем предположить, что этот фрагмент мог быть взят из какой-либо другой пьесы Нестроя. Тем не менее можно привести аргументы в пользу того, что эта кода всё же может быть связана с «Гвоздикой». Так, благодаря использованию музыкальных элементов, характерных для топоса охоты (размер 6/8, фанфарные интонации в мелодии, ходы по звукам трезвучий, повторения квинтовых созвучий в партии медных духовых, тональность D-dur и многое другое), она по стилю напоминает Хор охотников из первого акта пародии (№ 4). К тому же, поставленная на последней странице фрагмента нумерация «4 1/2» тоже может намекать на их «генетическое» родство. Там же присутствует и ремарка *Fine dell'atto 2do*, позволяющая логично завершить праздничное и очень весёлое соревнование торжественным мотивом, представляющим собой своеобразную тематическую арку с первым актом. Однако это всего лишь предположения...

Несмотря на имеющуюся пометку об окончании второго акта, само Приложение на этом не заканчивается. Есть ещё один номер под цифрой «4». Композитор обозначил его как «заключительный кводлибет», в котором принимают участие Каппенштифель, Земмельшмарн, Максенпфуч и Белла. Зададимся вопросом: что должен был завершать этот кводлибет? Судя по представленным в нём персонажам, можно предположить, что второй акт пародии (то есть сцену конкурса). Но это тоже не соответствует замыслу драматурга и идёт вразрез с пометками предыдущего номера Приложения. Если же этот кводлибет предназначался для финала всей пародии, то такой ход драматургически также выглядит нелогичным (и не соотносится с тем, что запланировал Нестрой).

В кводлибете присутствуют цитаты из таких опер, как «Лючия ди Ламмермур» (квартет *Chi mi frena in tal momento* из I акта), «Любовный напиток» (вокализ Неморино в сцене с Аминой из I акта) и «Велизарий» (дуэт Антонины и Евтропия *O desio della vendetta* из I акта) Гаэтано Доницетти, «Норма» Винченцо Беллини, «Волшебная флейта» (хор мальчиков из финала I акта) Вольфганга Амадея Моцарта и другие. Помимо этого, в партитуре встречается фрагмент песни Пафнуция «Миллион, миллион» из следующей пародии Нестроя — «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста» (*Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps*, 1832) [подробнее о пародии см.: 2], фрагмент из фарса Риттера (?)⁹ «Спор об арабе, или Каменщик и плиточник как гимнасты» (*Die Wette um den Araber oder Maurer und Ziegeldecker als Gymnastiker*, 1838), музыку к которому написал всё тот же Адольф Мюллер, а также имеется ремарка о необходимости исполнить один из номеров ранней пьесы Нестроя — «Двенадцать девушек в униформе» (*Zwölf Mädchen in Uniform*¹⁰, 1825). Как можно заметить, все представленные оперы, а также пародия «Цампа» Нестроя и фарс «Спор об арабе» Риттера были созданы позже «Гвоздики и перчатки». Исключение составляет только «Волшебная флейта» Моцарта, давно и прочно вошедшая в репертуар венских театров.

В самом конце Приложения есть небольшая помета, свидетельствующая о том, что за

кводлибетом должен следовать ещё «Вальс № 1» из фарса Нестроя «Незначительный» (*Der Unbedeutende*, 1848) с музыкой Адольфа Мюллера. Однако точно сказать, что имел в виду составитель *Einlage*, сложно, поскольку в партитуре к пьесе присутствуют два вальса, не имеющие нумерации, а первый номер пьесы, хоть и представляет собой незамысловатую песню, тоже написан в духе вальса.

Рассмотренные четыре номера, как мы отмечали ранее, так или иначе связаны с «Гвоздикой и перчаткой». Однако *Einlage* содержит ещё один музыкальный эпизод, который располагается в партитуре между *pas de trois* и заключительным кводлибетом, но при этом пронумерован так же, как и танец трёх господ (№ 3). Мы не упомянули его при кратком разборе фрагментов потому, что он явно не относится к исследуемой пародии.

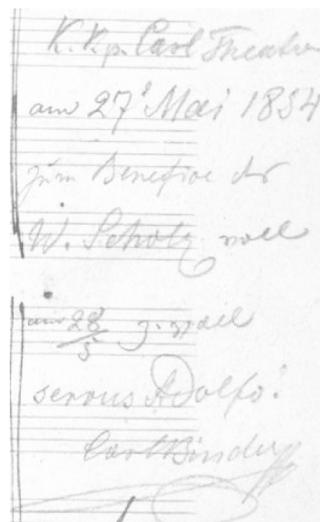
Этот номер представляет собой песню, которую должен исполнять персонаж по имени Флориан. Однако такого героя в «Гвоздике и перчатке» нет. В творческом наследии Нестроя встречается только одна пьеса с таким персонажем — это «Любовные истории и замужние вещишки» (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843), однако у Флориана Фетта (именно так зовут главного героя) музыкальные номера, если верить либретто Нестроя, не предполагались. В сохранившейся музыкальной рукописи к указанной пьесе, где представлены одноголосные вокальные партии, похожая мелодия не встречается. Возможно, этот номер был вставлен составителем Приложения из пьесы, принадлежащей совсем иному драматургу.

Суммируем наши наблюдения и постараемся ответить на три уже обозначенных нами ключевых вопроса: *для чего* предназначалось Приложение к «Гвоздике и перчатке», *когда* оно было создано и *кто* его автор.

Выскажем сначала наши соображения о времени создания *Einlage*.

Очевидно, что оно появилось гораздо позже, чем состоялась премьера пародии. Скорее всего, это произошло в 1854 году, то есть спустя 32 года после первого представления. Можно с большой долей вероятности установить и более точную дату: рукопись Приложения была со-

здана не позднее 27 мая 1854 года. Об этом косвенно свидетельствует помета карандашом на последней странице: “K. Kp. Carl Theater am 27. Mai 1854 zum Benefiz W. Scholz am 28/5” [Капельмейстер Карл Театра 27 мая 1854 года для бенефиса В. Шольца 28.5.] (см. ил. 2).



Ил. 2. Карандашная помета о бенефисе В. Шольца (лист 41 verso)

Бенефис австрийского актёра Венцеля Шольца (1787–1857) состоялся 28 мая 1854 года. Через два дня в газете *Wiener Theater-Zeitung*, принадлежащей Адольфу Бойерле, по этому случаю вышла небольшая статья¹¹. Её автор сообщает, что актёр из-за отсутствия в своём репертуаре каких-либо новинок решил исполнить одну из пьес Нестроя, которая давно уже не ставилась, но когда-то была популярна среди театральной публики. Выбор пал на пародию «Гвоздика и перчатка».

Рецензент также упоминает о некоторых вставных номерах, исполненных в тот вечер. Так, Карл Тройман (1823–1877) спел две песни из фарса «Бедный миллионер» (*Ein armer Millionär*)¹², а Нестрой преуспел во вставном кводлибете из своего фарса «Охотник за наследством» (*Der Erbschleicher*, 1840), автором

музыки к которому также был Адольф Мюллер. По всей видимости, разбираемый ранее заключительный кводлибет Приложения мог быть действительно взят из этой пьесы, однако утверждать это однозначно невозможно, поскольку в сохранившейся партитуре «Охотника» есть только увертюра и два номера, а кводлибет отсутствует. Вероятно, подобная ситуация могла сложиться и с загадочной «песней Флориана».

Для чего было создано Приложение к «Гвоздике»? По всей видимости, оно предназначалось для изменения и расширения музыкальной составляющей спектакля, поставленного в 1854 году. Практика бенефисов позволяла актёрам довольно легко относиться к материалу выбранных для постановки пьес, убирая или видоизменяя некоторые сцены, а также заменяя их номерами из других (подчас — чужих) фарсов. Этим можно объяснить такое необычное с музыкальной и драматургической точек зрения оформление сцены конкурса, а также наличие в Приложении явно вставных композиций.

Выскажем также предположение об авторстве *Einlage*. На наш взгляд, им вполне мог быть австрийский композитор Карл Биндер.

На возможность этого предположения указывают два факта. Во-первых, именно его под-

пись стоит под заметкой о бенефисе Шольца. Во-вторых, в 1850-е годы композитор активно сотрудничал с Нестроем и создавал музыку к его пьесам. Однако материал для этого Приложения Биндер, скорее всего, всё же заимствовал из партитур своего предшественника Адольфа Мюллера. Впрочем, для окончательной уверенности в этом необходима почерковедческая экспертиза.

Почерк, которым по большей части написано Приложение, хотя и отдалённо, но напоминает руку Мюллера (по сравнению с основной рукописью, он стал каллиграфичней и тоньше) (см. ил. 3, 4).

В заключение нашего расследования отметим, что мы рассмотрели лишь малую часть наиболее насущных вопросов, возникающих при анализе подобных документов. Многие партитуры к пьесам Нестроя были утеряны; те же, которые сохранились до наших дней, не всегда могут похвастаться полнотой своего содержания.

Нам так или иначе пришлось обойти стороной вопросы о соотношении музыкальных номеров и текстов пьес, полноте партитур и роли карандашных помет, оставленных на страницах этих документов. Подобные исследования способствовали бы лучшему пониманию твор-



Ил. 3. Фрагмент песни Розы из финала II акта (лист 85 *recto*)



Ил. 4. Фрагмент песни Розы из Приложения (лист 13 *recto*)

ческого и организационного процессов создания и постановки указанных пьес.

Тем не менее изучение этих партитур позволяет приоткрыть дверцу в постижении особенностей бытования музыки в пьесах *Wiener Volkstheater* — важнейшей стороны театральной жизни Австрии, пока остающейся за рамками интересов современных исследователей.

Примечания

- 1 Венский куплет — это вокальная интермедия в старом венском народном театре, обычно используемая в фарсах или комедиях. Она прерывает действие на сцене, обращена непосредственно к зрителям и часто содержит размышления на различные темы. Куплет достиг своего расцвета в Предмартовский период (*Vormärz*, 1815–1848) в пьесах Фердинанда Раймунда и Иоганна Нестроя.
- 2 Помимо этих композиторов с драматургом также сотрудничали Антон М. Шторх (1813–1887), Георг Отт (1803/1808–1860), Карл Франц Штенцель (1829–1864) и Андреас Скутта (1806–1863).
- 3 Далее в тексте основную рукопись пародии мы будем называть «основная партитура», а Приложение — «партитура / рукопись Приложения».
- 4 *Nestroy J. Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* [Onlinefassung]; Internationales Nestroy Zentrum. Режим доступа: <https://www.nestroy.at/files/uploads/2019/05/nagerl.pdf> (Дата обращения: 27.09.2024). Далее при цитировании фрагментов либретто пародии в скобках латинской цифрой обозначен акт, арабской — сцена. Перевод на русский язык выполнен автором статьи.
- 5 *Гиацинт выходит вперёд вместе с герольдом. В то время, пока в оркестре звучит интерлюдия, она говорит ему что-то на ухо, а затем возвращается на прежнее место.*
Вурлер:
Фройляйн бесконечно жаль,
У неё сильная охрипость,
Но это вы все знаете, тем не менее
Её голос — один из самых прекрасных, что только можно услышать (II, 12).

- 6 Вся партитура размещена на сайте Библиотеки венской Ратуши. *Müller Adolf, Nestroy Johann. Nagerl Und Handschuh, Oder Schicksale Der Familie Maxenpfutsch: Parodie von Johann Nestroy. Partitur.* [Onlinefassung]; Wienbibliothek im Rathaus. Режим доступа: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304201> (Дата обращения: 27.09.2024).
- 7 **Максенфуч:** Сейчас я отправил [гонца] к трём танцовщицам, и вот незадача: ни одна из них не может себя сегодня показать; одна выбила себе правую пятку, у другой ноет левое колено, а третью избил её любовник так, что она не может стоять (II, 11).
- 8 *Sic!* Без двух букв *p*. В дальнейшем имя героя в партитуре пишется правильно.
- 9 Установить личность автора и подтвердить принадлежность фарса его творческому наследию пока не представляется возможным.
- 10 Оригинальное название — *Sieben Mädchen in Uniform*.
- 11 *Wiener allgemeine Theaterzeitung*. 1854. 30 Mai. № 122. S. 511.
- 12 Установить автора не удалось.

Список литературы

References

1. *Берлова М. С.* «Золушка» Николо Изуара и Шарля Этьенна: спектакль-предвестник шведского романтизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 8–21.
Berlova M. S. “Zolushka” Nikolo Izuara i Sharlya Et’enna: spektakl’-predvestnik shvedskogo romantizma [“Cinderella” by Nicolas Isouard and Charles Etienne: A Harbinger of the Swedish Romanticism]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 8–21. (In Russ.)
2. *Енукидзе Н. И., Власов А. А.* «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»: Иоганн Непомук Нестрой в диалоге с Фердинандом Герольдом // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / Ред.-сост. И. П. Сусидко и др. Том 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 175–183.
Enukidze N. I., Vlasov A. A. “Bezdel’nik Campa, ili Gipsovaya nevesta”: Iogann Nepomuk Nestroy v dialoge s Ferdinandom Gerol’dom [“Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps”]: Johann Nepomuk

- Nestroy in Dialogue with Ferdinand Herold]. Opera in Musical Theater: History and Present Time: Materialy P'jatoj Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Ed. I. Susidko, P. Lutsker, N. Pilipenko. Vol. 1. Moscow, Gnesin Russian Academy of Music, 2023, pp. 175–183. (In Russ.)
3. *Пилпенко Н. В.* Две «Золушки» и «Агатина»: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 56–69.
Pilipenko N. V. Dve “Zolushki” i “Agatina”: struktura syuzheta i kompoziciya v operah N. Izuara, S. Pavezi i Dzh. Rossini [“Cendrillon”, “Cenerentola”, and “Agatina”: Plot structure and composition in operas by Nicolò Izouard, Stefano Pavesi and Gioachino Rossini]. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023, no. 4, pp. 56–69. (In Russ.)
 4. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. B. 31. Wien: Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1871. 368 S.
Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. B. 31. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1871, 368 p. (In German)
 5. *Hein J.* Johann Nestroy. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. 147 S.
Hein J. Johann Nestroy. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, 147 p. (In German)
 6. *Izzo F.* Laughter between Two Revolutions: Opera Buffa in Italy, 1831–1848. Martlesham, Suffolk: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2013. 318 p.
Izzo F. Laughter between Two Revolutions: Opera Buffa in Italy, 1831–1848. Martlesham, Suffolk, Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2013, 318 p. (In Engl.)
 7. *Piok M.* Nestroy und die Lieder seiner Vorlagen: Adaption, Transformation und Parodie // Wiener digital Revue. Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart. 2021. 12 S.
Piok M. Nestroy und die Lieder seiner Vorlagen: Adaption, Transformation und Parodie. *Wiener digital Revue. Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart*. 2021. 12 p. (In German)
 8. *Yates W. E.* “Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Wien: Lehner, 2012. 312 S.
Yates W. E. “Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Wien, Lehner, 2012, 312 p. (In German)

*Об авторе***Власов Алексей Андреевич**

Российская академия музыки имени Гнесиных
Аспирант кафедры истории музыки, преподаватель
кафедры менеджмента музыкального искусства,
редактор издательства «Российская академия музыки
имени Гнесиных»
Россия, Москва
vlasovalexei2010@gnesin-academy.ru,
vlasovalexei2010@mail.ru

*About the author***Vlasov Alexey Andreevich**

Gnesin Russian Academy of Music
Postgraduate student of the Department of Music History,
lecturer of the Department of Music Art Management,
editor of the Gnesin Russian Academy of Music Publishing
House
Russia, Moscow
vlasovalexei2010@gnesin-academy.ru,
vlasovalexei2010@mail.ru