

О ПЕТЕРБУРГСКОЙ РЕЦЕПЦИИ *LA DAMNATION DE FAUST*
В СВЕТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ БЕРЛИОЗА
ПО РОССИИ И ГЕРМАНИИ В 1847 ГОДУ

ON THE PETERSBURG RECEPTION OF *LA DAMNATION DE FAUST*
IN THE CONTEXT OF BERLIOZ'S MUSICAL JOURNEY
THROUGH RUSSIA AND GERMANY IN 1847

Аннотация. В отличие от существующей в современной западной литературе позиции рассматривать музыкальные путешествия Гектора Берлиоза изолированно, в статье впервые предпринята попытка на примере рецепции «Осуждения Фауста» (*La Damnation de Faust*) показать вояж в Россию и так называемое «Второе путешествие в Германию» в 1847 году как единый проект, обусловленный общими целями и культурными ожиданиями как со стороны композитора, так и с позиции принимающих сторон. Очерчены намерения Берлиоза представить свое новое сочинение в наилучшем исполнении и целиком. Механизм гастролей рассматривается с точки зрения социально-культурных контактов между связанными родственными узами дворами — русским и прусским. На основе сравнительного анализа музыкальных (вокальных, оркестровых, хоровых) ресурсов Северной столицы и прусского императорского двора дается характеристика исполнения «Осуждения Фауста». В статье впервые затронута тема «экзотики» музыкального путешествия Берлиоза в Петербург как вытекающая из отдельных иноязычных публикаций современных авторов, так и из несколько иного отношения самого композитора к гастролям в Петербурге (и в Москве) по сравнению с европейскими музыкальными столицами. Формируется гипотеза о едином европейском музыкальном пространстве в связи с гастролями Берлиоза в России и в Германии в 1847 году.

Ключевые слова: Гектор Берлиоз, «Осуждение Фауста», опера, концерт, исполнение, Петербург, Берлин, императорский двор, оркестр

Abstract. In contrast to the position existing in the modern Western literature to consider Hector Berlioz's musical journeys in isolation, this article is the first attempt to show, by the example of the reception of *La Damnation de Faust*, the voyage to Russia and the so-called 'Second Journey to Germany' in 1847 as a single project conditioned by common goals and cultural expectations, both from the composer and from the position of the receiving parties. Berlioz's intentions to present his new work

in the best possible performance and in its entirety are outlined. The mechanism of the tour is examined from the point of view of sociocultural contacts between the Courts connected by kinship ties — Russian and Prussian. Based on a comparative analysis of the musical (vocal, orchestral, and choral) resources of the Northern Capital and the Prussian Imperial Court, the performance of *La Damnation de Faust* is characterized. The article touches on the ‘exoticism’ of Berlioz’s musical journey to St. Petersburg as a result of some foreign-language publications by contemporary authors, as well as on Berlioz’s different attitude to his tour in St. Petersburg (and Moscow) in comparison to the European musical capitals. The hypothesis of a unified European musical space in connection with Berlioz’s tour in Russia and Germany in 1847 is formed.

Keywords: Berlioz, *La Damnation de Faust*, opera, concert, performance, St. Petersburg, Berlin, Imperial Court, orchestra

Первый приезд Гектора Берлиоза в Россию в 1847 году был обусловлен определенными культурными ожиданиями как со стороны русской музыкальной (в том числе, аристократической) среды, так и со стороны самого композитора. Интерес к визиту был подогрет посвящением «Фантастической симфонии» (*Épisode de la vie d'un artiste. Symphonie fantastique*) российскому императору Николаю I в конце 1845 года [4; 7], за длительной его подготовкой скрываются имена музыкантов и европейских знаменитостей, царствующих особ.

Для композитора его путешествия и концертные туры — непрерывный поток событий, процесс накопления практического опыта, продвижения на концертную эстраду новых сочинений. На обширном же исследовательском поле берлиозианы каждый концертный тур французского композитора рассматривается как отдельная страница, так что Лондон оказывается не связанным с Берлином, а столица Пруссии с Петербургом, несмотря на то, что музыкальные события, в частности, относящиеся к 1847 году, очевидно объединены не только хронологически.

Современная литература о Берлиозе демонстрирует целый ряд перспективных тем, так или иначе сопряженных с рецепцией его путешествий, прежде всего, по городам Германии. Первому путешествию Берлиоза в Германию посвящен обстоятельный труд: «Гектор Берлиоз в Германии: рецепция. Тексты и документы (1829–1843)» [19]. Название тематического сборника статей «Гектор Берлиоз. Француз в Германии» [20] указывает на «трение» французского и немецкого начал в музыке Берлиоза. В коллективном исследовании «Берлиоз, Вагнер и Германия» [14] на широком материале обсуждается такая непростая проблема, как соотношение творчества французского и немецкого гениев. Что же касается путешествия Берлиоза в Россию в 1847 году, обзору его его рецепции отведено место в монографии Дэвида Кернса [15], с ее богатой фактологией, ссылками на работы В. В. Стасова.

С точки зрения исследовательского подхода выделяется работа Линды Эдмондсон [18]: музыкальная культура России интерпретирована автором в социально-политическом ключе, при этом, подчас, амбивалентно: «Учитывая репутацию Берлиоза как *экстравагантного* (курсив мой. — Г.П.) композитора, его решение отправиться посреди зимы покорять Санкт-Петербург в 1847 году, легко может быть истолковано как типичный пример эксцентричности, импульсивности его личности» [18, S. 95]. В целом, визит Берлиоза в Россию оценивается автором следующим образом: «Положение России в Европе в сочетании сурового климата и столь же суровой политики режима Николая I сделали визит Берлиоза в 1847 году в Россию гораздо более экзотическим, чем его вояжи в Германию и Англию примерно того же времени» [ibid., S. 96].

Такая оценка имеет свои резоны. Поэтому цель нашей статьи — на примере петербургской рецепции сочинений Берлиоза, в данном случае «Осуждения Фауста», интерпретировать вояж в Россию и так называемое «Второе путешествие в Германию» как единый музыкальный «маршрут», обусловленный общей стратегией и целью, затронув при этом проблему «экзотики», инаковости.

Справочные издания, каталогизирующие музыкальные сочинения по жанровому признаку, причисляют «Осуждение Фауста» (*La Damnation de Faust*) Берлиоза к жанру оратории [24, S. 179–181]. Вольфганг Демлинг признает оперу в качестве образца, но также акцентирует в сочинении черты *Symphonie dramatique* [17]. Для самого композитора этот вопрос был более однозначен. Подчиняясь доминантному, а точнее, стратегическому для поколения романтиков жанру, он задумал и осуществлял «Фауста» как оперу, о чем неоднократно писал в марте и апреле 1846 года [11, p. 328]. Драматическая легенда (*Légende dramatique*) — жанр, которым мы сегодня оперируем, возник как *подзаголовок* только на поздней стадии работы. Совершенно по-новому проблема жанровых особенностей решена в известной книге Дэниэла Олбриджа: основываясь на музыкально-тематическом анализе, автор называет «Осуждение Фауста» «притворной оперой» [10, p. 120], сочинением, полным «неаутентичности музыкального дискурса» [ibid., p. 127]¹.

После неудачной премьеры *La Damnation de Faust* в парижской *Opéra-comique* 29 ноября 1846 «Осуждение Фауста» в сокращенном варианте (первые два акта) исполнялось 3 и 10 марта 1847 года в Петербурге, затем целиком в концертном исполнении — в Берлине 19 июня того же года. В Лондоне, где Берлиоз находился до 13 июля 1848-го, он не оставлял надежды воплотить сценическую версию оперы «Фауст» (или же под названием «Мефистофель») [11, S. 466–467]. Но проект потерпел фиаско.

¹ Новейший подход к сочинениям Берлиоза на основе междисциплинарности продемонстрирован в книге Й. Келлермана, где драматическая симфония «Ромео и Джульетта» рассматривается как «сочинение, пограничное между оперой и симфонией, оперой и балетом» [21, p. 16–17].

История рецепции «Осуждения Фауста» в России никогда не становилась объектом специального изучения. Однако именно «Фаустом», его исполнительской судьбой композитор был озабочен более всего по приезду в Петербург, что следует уже из письма Берлиоза князю Владимиру Федоровичу Одоевскому². Можно сказать, что русская рецепция «Фауста» восходит к этому документу, малоизвестному в западной берлиозиане и довольно загадочному — в отечественной.

Приведем его в русском переводе:

Милостивый Государь. До сих пор я еще не мог разыскать среди беспорядка моей маленькой комнатки либретто «Фауста», но надеюсь найти его завтра. Во всяком случае я думаю, что мы можем приняться за работу и с немецким переводом.

Г-н Берлиоз, только что приехавший в С.-Петербург, предполагает дать несколько концертов, где будут исполнены крупные отрывки из его важнейших сочинений, если не будет возможности исполнить их целиком. В числе прочих музыкальных произведений, с которыми он намерен нас познакомить, будут исполнены: «последнее его произведение», вызвавшее нынешней зимой в Париже такой энтузиазм, что автору его, несмотря на, что он француз, были сделаны овации необычайные (речь идет о «драматической легенде» Берлиоза *La Damnation de Faust* — Г.П.) <...> Кроме того мы услышим большую симфонию с хором «Ромео и Джульетта» и знаменитую «Фантастическую симфонию», посвященную императору Николаю I. Симфония же «Ромео и Джульетта» посвящена, как известно, автором знаменитому Паганини... Тысячу раз благодарю вас за ваши благосклонные намерения и за все ваши хлопоты.

Искренно преданный вам Г. Берлиоз [2]³

Несколько неформальных строк в начале и последующая основная часть письма, написанная от третьего лица, в целях рекламы, касаются «Фауста». Отдельного внимания заслуживает фраза, выделенная курсивом: «*несмотря на, что он француз*». В ней содержится намек на конфликт французского и немецкого начал уже в ранней рецепции Берлиоза, использование немецкого первоисточника Гете, вольная трактовка которого, как известно, в Германии подвергалась критике [1, с. 600]. Обратим внимание также на деталь, важную для петербургского контекста. Из первого абзаца следует: несовершенства немецкого перевода либретто «Фауста» обсуждались еще до первых репетиций и личного знакомства композитора с Генрихом Марией Ромбергом, капельмейстером итальянской оперы⁴. О посвящении же «Фантастической симфонии» Николаю I говорится почти вскользь, в связи с программой концертов.

² Автограф. ОР РНБ. Ф. 539. Архив В. Ф. Одоевского. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 2. Б. д. Подробнее см.: [7].

³ В письме от 3 января 1847 к В.-О. Нольте, автору перевода «Осуждения Фауста», Берлиоз выражает беспокойство: «Надеюсь, вы все закончите к концу месяца, как и обещали. Иначе я не смогу поехать в Россию в начале февраля, как собирался» [12, р. 268].

⁴ «Кроме того, с первой же репетиции Ромберг мне объявил, что немецкий перевод моего «Фауста» ... отвратителен и словоударение в нем такое, что не дает никакой возможности петь...» [1, с. 575].

В то время как история посвящения прусскому королю Фридриху Вильгельму IV трактата Берлиоза по инструментовке (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*) достаточно подробно отражена в его корреспонденции, «случай России», продолжающий линию заигрывания композитора с аристократическими формами художественной организации, им замалчивался» [26, S. 211–212]. Заметим, однако, что оба эти «случая» были связаны в том числе и на самом высоком, можно сказать, культурно-дипломатическом уровне. Посредником Берлиоза при посвящении его трактата по инструментовке выступил никто иной, как Александр фон Гумбольдт⁵.

Перед поездкой в Россию Берлиоз заручился рекомендательным письмом от Фридриха-Вильгельма IV к его сестре — императрице Александре Федоровне [5] и вновь посредником между двумя дворами на сей раз оказался Гумбольдт. По словам Юргена Медера, «культурная политика Гумбольдта имела огромное влияние на прусского императора» [23, S. 200]. Ученый «пользовался значительным авторитетом и при русском дворе» [5, с. 168].

Программу первого концерта в Петербурге Берлиоз распisał собственноручно, отдав предпочтение номерам из «Осуждения Фауста» и «Ромео и Джульетты». Приведем номера из первой части:

1. Увертюра из Римского карнавала.
2. Первая часть Фауста, легенды в четырех частях. Интродукция. Пастораль. Фауст один в поле (Rez). Рондо поселян (хор). Венгерский марш (оркестр).
3. Вторая часть Фауста. Фауст в своем кабинете (Rez. на инструментованную фугу). Гимн в праздник Пасхи (хор). Речитатив Мефистофеля и Фауста. Сцена в Лейпцигском погребе (хор). Rez. Воздушное путешествие Мефистофеля и Фауста (оркестр). Роши и луга на берегах Эльбы. Ария Мефистофеля. Концерт сильфов и гномов (хор). Балет сильфов (оркестр). Rez. Финал. Хор солдат. Латинская песня студентов. Хор и песня вместе. Партию Фауста будет петь Риччарди (Ricciardi), а Мефистофеля Г. Ферзинг⁶.

Внушительное количество разнохарактерных хоров, сложная партия Фауста, не говоря уже о Маргарите, — все это заботило композитора, ведь даже в Париже у него «не было модной певицы для исполнения партии Маргариты» [1, с. 565]. Какие же перспективы ожидали его в Петербурге? Итальянская труппа была отпущена до Великого поста на каникулы. Берлиоз, не имея возможности представить «Осуждение Фауста» целиком (главный предлог — он не нашел подходящей Маргариты), довольствовался первым и вторым актами драматической легенды. Он также согласился, чтобы М. Риччарди, которого он знал по Парижу, пел партию Фауста на французском, а Вильгельм Ферзинг Мефистофеля — по-немецки.

⁵ Барон Фридрих Вильгельм Генрих Александр фон Гумбольдт (14 сентября, 1769, Берлин — 6 мая 1859, Берлин).

⁶ Программа на языке оригинала впервые опубликована см.: [6, с. 33–41].

По отзывам прессы, высокой характеристики удостоились оркестр и хоры. Разность «наречий» главных персонажей оперы воспринималась слушателями вполне органично: «...Немного странно было слышать, как в речитативах Фауст спрашивает по-французски, а Мефистофель отвечает по-немецки», — писал корреспондент «Северной пчелы» [8, с. 210–211]. В поле слушательского внимания оказались: Интродукция, построенная в форме монологического с фактурой баховских арий, большая хоровая сцена — косвенная характеристика образа Фауста, Венгерский марш, яркий развернутый II акт. «Я весьма боялся за хор солдат, который соединен столь счастливым контрапунктом с хором; в нем нет хлопального окончания <...> но это пианиссимо никому не помешало...», — писал об окончании концерта Одоевский [3, с. 223]. Заметим, что за кадром осталась «Песня Брандера» и «Песнь о Блохе» из второго акта, что вызывает вопросы: возможно амплу баса-баритона Ферзинга (с его интеллектуальным багажом) Берлиоз не считал вполне подходящим для исполнения этого номера, к тому же непросто в инструментровке⁷.

Петербургская немецкая пресса также освещала концерты Берлиоза. Обсуждалась модная тогда и не утратившая своей актуальности сегодня тема «музыкальной живописи» композитора в свете преемственности бетховенских сочинений. Бертольд Дамке высказал распространенную для того времени точку зрения:

Часто утверждали, особенно во Франции, что Берлиоз начинает там, где Бетховен кончает <...> Сочинения Бетховена, даже последние, <...> всегда являются результатом тематической работы, то есть, весь их интерес основан на их мотивах, которым гармоническая и контрапунктическая работа служит только в качестве носителя и помощника. Берлиоз, напротив, собственно, никогда не впечатляет своими мотивами. Источник фантазии — мелодия — течет скудно, его сочинения не основаны на оживленном глубоком чувстве, они плоды вымысла, богатого духа и незаурядного живого воображения [16, S. 233]⁸.

Одоевский в свою очередь заметил «немецкие» черты: «чудный хор из 1-й части Фауста: *Christus resurrexit!* — был выслушан и вполне оценен публикой, несмотря на его строгие, из меди вычеканенные формы» [3, с. 223]. Мастерство контрапункта в хорах, гимнах, использование квазицерковных ладов, унисона легко воспринимались и были достаточно родственны русскому уху. Критики восхищались оркестровыми находками в волшебных сценах «Фауста»⁹. Стасов детально и тонко анализировал особенности оркестра Бер-

⁷ Второй концерт Берлиоза под управлением композитора состоялся 10 марта (также в зале Дворянского собрания). Программа 1-го отделения почти целиком, за исключением двух номеров, вновь включала номера из «Осуждения Фауста»: второй акт оперы, а также, по просьбе слушателей, «Венгерский марш», обозначенный как *симфонический отрывок* из «Фауста».

⁸ А. В. Амброс в то же самое время основательно анализирует сочинения Берлиоза, полагая, что композитор «порвал с классической симфонической формой и создал нечто среднее между симфонией, ораторией и оперой». Цит. по: [27, S. 43].

⁹ «Балет сильфов» (№ 12, часть 2-я).

лиоза, подчеркивая умение совершенно по-новому «употребить инструмент» [9, с. 33]: «С Берлиозом оркестр делает такие вещи, которых бы из этого оркестра, казалось, невозможно вынудить никакими силами» [там же].

Премьера «Осуждения Фауста» в Петербурге прошла успешно. «Это был прекрасный вечер — мой первый концерт в зале Благородного собрания. Было очень много хорошо обученных оркестрантов и хористов. Кроме того, я получил еще военный оркестр, который предоставил мне генерал Львов, отбрав для него музыкантов из императорской гвардии», — вспоминал Берлиоз [1, с. 575].

В Берлине благодаря протекции русского двора «Осуждение Фауста», как уже отмечалось, исполнялось целиком. Джакомо Мейербер после премьеры отметил тот же перечень номеров, которой вызвал особый отклик у петербургских слушателей и заострил внимание на использовании композитором новых инструментальных штрихов: «Больше всего меня порадовали Марш Ракоци (старинный венгерский национальный марш, который Берлиоз оркестровал и снабдил большой кодой); Пасхальный гимн; Хор и танец сиффов и гномов, где в заключительном риторнелло великолепно используется *smorzando* со скрипками *con sordini* и арфами; Менуэт блуждающих огоньков; Адская скачка» (цит. по: [22, р. 357–358]).

Разумеется, чрезвычайно богатый оркестровый ландшафт Берлина и возможности солистов во многом превосходили ресурсы Петербурга. В отличие от русского императора Вильгельм IV («король артистов»¹⁰) был серьезно озабочен статусом Берлина как музыкальной столицы и во многом подражал Парижу. Мейербер, «получив берлинский оркестр из рук Гаспаро Спонтини, развивал его по образцу парижской традиции музицирования» [23, S. 200]. Сам Берлиоз безупречное оркестровое исполнение ассоциировал с парижским. В то время как о петербургских музыкантах он говорил обобщенно, как о «хорошо обученных», добавим, по немецкой традиции, артистах, берлинский оркестр он наградил эпитетом *MAGNIFIQUE* (великолепный), указывая на «его превосходные качества: точность, слаженность, силу и мягкость» [1, с. 600]. Берлиоз сравнивал местных виртуозов (флейтистов) с парижскими в пользу последних, сталкиваясь, как известно, с негодующим отношением к себе в среде берлинских оркестрантов [там же]. А вот певцами-солистами в Берлине он вновь был недоволен: «Тенор, исполнявший роль Фауста, и сопрано, совершенно испортившее роль Маргариты, мне особенно не понравились» [там же, с. 599]. Именно оперная составляющая (кроме партии Мефистофеля), о которой он в Петербурге даже не помышлял, оставалась фактически недосягаемой для него и в Берлине.

В чем же проявляется элемент экзотического дискурса, свойственный Берлиозу при оценке русских гастролой, так или иначе оставивший свой след

¹⁰По определению Берлиоза.

в мемуарах и письмах? Приведем одно из них: «У русской аристократии, — писал Берлиоз Леону Эскюдье 25 марта 1847, — от восторга перед Фаустом случилась настоящая безумная лихорадка <...> Публика неистовствовала. Я не назвал бы это французским (поведением — Г.П.), поскольку мы достаточно холодны по сравнению с этими северными *dilettanti*» [11, с. 415]¹¹. В таком модусе высказывания присутствует элемент снисхождения, несколько неожиданный, учитывая чрезвычайно развитую артистическую «эмпатию» самого Берлиоза.

Общезвестно, как высоко оценивал Берлиоз пение придворных певчих Императорской капеллы. О хористах императорских трупп в Петербурге и в Москве у него сложилось иное представление — как о феномене довольно экзотическом: «Что касается хористов (в Петербурге — Г.П.), певших на немецком языке, то для них надо было переписать все слова русскими буквами — единственными буквами, какие были им известны», — характеризовал Берлиоз «смесь» языков в Фаусте¹² [1, с. 575]. Комментарий композитора все же воспринимается двояко. Вряд ли хористы немецкой и русской трупп Петербурга под руководством опытного капельмейстера и хормейстера Карла Иосифа Альбрехта имели недостатки в произнесении немецкого текста. Обратим также особое внимание на то, что Берлиозу было предоставлено неограниченное количество репетиций, о чем он не без гордости сообщал в письмах к друзьям и родным, поскольку в других городах он такими возможностями не располагал. Надо полагать, исполнение хоров было на высоком уровне.

В отличие от двуязычия Фауста и Мефистофеля в Петербурге, в Москве ситуация сложилась иначе. «Сольные партии, Фауста и Мефистофеля, которые любезно взяли на себя господа Леонов и Славик (два русских певца), были пропеты ими, и та, и другая по-французски... по-северофранцузски», — не без иронии подчеркивал Берлиоз [1, с. 587]. Заметим, что языковые «миксты» Берлиоза — его императивное решение включить в немецкий контекст «Фауста» Венгерский марш, не говоря уже о вымышленном языке Пандемониума, — предвосхитили некоторые модернистские звуковые открытия более позднего времени¹³. В России же 1847 года смешение «наречий», несмотря на сугубо внешнюю экзотику, не выходило за рамки, принятые концертной практикой.

Подведем некоторые итоги. При всех различиях социально-культурных условий и обстоятельств, путешествия в Россию и Германию в 1847 году

¹¹Перевод А. Петровой.

¹²Московские хористы, по словам Берлиоза, «ощупью, запинаясь, с помощью времени и покорности судьбе способны разучивают целые оперы» <...> они пели также по-немецки, как это делали и их собратья в Санкт-Петербурге» [1, с. 587].

¹³«Адский язык» Пандемониума Берлиоз объясняет отсылкой к Э. Сведенборгу, но заимствованы были лишь имена демонов. По замечанию исследователей, этот язык похож на «древний северный диалект». См.: [13, р. 462].

составляют ступени единого музыкального проекта Берлиоза. Этот проект включал: продвижение «Осуждения Фауста» и его исполнение без купюр, завоевание нового музыкального (в том числе, оркестрового и сценического) пространства, укрепление связей с монархами и музыкальной аристократией. Благодаря благосклонной оценке исполнения «Фауста» Мейербером, а также протекции Гумбольдта император Фридрих-Вильгельм IV наградил Берлиоза крестом Красного орла, о чем композитор неоднократно вспоминал [15, с. 410]. Фауст-проект был обеспечен не только единой целью, организацией, но даже «единой» публикой, — на обеде в Сан-Суси, среди прочих важных персон, находился Матвей Юрьевич Виельгорский [1, с. 602].

Путешествия Берлиоза в Россию, Германию (а позднее, в Англию), сопровождавшиеся музыкальной критикой, органо-логическими и дирижерскими высказываниями композитора, вместившие его сценические замыслы и устремления, стали важнейшей вехой в процессе постепенной «европеизации» [23, S. 193] и интеграции музыкальной жизни XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с франц. О. К. Слезкиной; вступ. ст. А. А. Хохловкиной; ред., пер. и прим. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1967.
2. В. С. [Владимир Стасов]. Неизданное письмо Берлиоза // Русская музыкальная газета. 1896. Т. III. № 1. С. 83–84.
3. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Гос. муз. изд., 1956.
4. Петрова Г. В. Берлиоз (Berlioz) Луи Гектор // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь XIX век. 1801–1861. Т. 15. Персоналии А-Б / отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор, 2019. С. 328–347.
5. Петрова Г. В. Гектор Берлиоз, «ученик Аполлона...» (о рекомендательном письме короля Фридриха-Вильгельма IV) // Временник Zubовского института. 2015. Вып. 1 (14). С. 167–172.
6. Петрова Г. В. Первый приезд Гектора Берлиоза в Санкт-Петербург (1847): новые источники, новые документы // Музыковедение. 2016. № 7. С. 33–41.
7. Петрова Г. В. Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 104–118.
8. Р. З. [Зотов Р. М.] Концерт Берлиоза // Северная пчела. 1847. № 53. 7 марта. С. 210–211.
9. Стасов В. В. Музыкальное обозрение 1847 // Избранные сочинения: в 3 томах. М.: Искусство, 1952. Т. 2. С. 7–38.
10. Albright D. Berlioz's semi-operas — *Roméo et Juliette* and *La damnation de Faust*. Eastman Studies in Music. Vol. 14. Rochester; New York: University of Rochester Press, 2001.
11. Berlioz H. Correspondance Générale / texte établi et présenté par Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1978. Т. 3. 1842–50
12. Berlioz H. Correspondance Générale / texte établi et présenté par Hugh J. Macdonald. Paris: Flammarion, 2003. Т. 8. Suppléments
13. Berlioz H. New Edition / ed. by J. Rushton. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1986. Volume 8 b.
14. Berlioz, Wagner und die Deutschen / hrsg. von S. Döhning, A. Jacobshagen, G. Braam. Köln: Dohr, 2003.

15. Cairns D. Hector Berlioz. Servitude et grandeur. 1832–1869. Paris: Fayard, 2002. T. 2.
16. Damcke B. Berlioz // Sankt-Petersburger Zeitung. 1847. № 65. 19. März. S. 233–234.
17. Dömling W. Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke. Stuttgart: Reclam, 1979.
18. Edmondson L. Berlioz and Cultural Politics in Mid-Nineteenth-Century Russia // *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*. Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaft, 2007. P. 95–114.
19. Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843) / hrsg. von Gunther Braam, Arnold Jakobshagen. Cöttingen: Hainholz Verlag, 2003.
20. Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland / hrsg. von Matthias Brzoska u.a. Laaber: Laaber-Verlag, 2005.
21. Kellermann J. Dramaturgies of Love in *Romeo and Juliet*: Word, Music, and Dance. New York; London: Routledge, 2022.
22. Letellier R. I. Giacomo Meyerbeer: A Complex Friendship Revisited // *The Quarterly*. 2003. Vol. 19. No. 3. P. 357–392.
23. Maehder J. Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in Deutschland // *Berlioz, Wagner und die Deutschen* / hrsg. von S. Döhring, A. Jacobshagen, G. Braam. Köln: Dohr, 2003. S. 193–209.
24. Massenkeil G. Oratorium und Passion. Handbuch der musikalischen Gattungen Teil 2. Laaber: Laaber-Verlag. 1999.
25. Münzloff R. Hector Berlioz // Sankt-Petersburger Zeitung. 1847. № 61. 16/28 März. S. 243–244.
26. Petrova G. Braun L. Berlioz und Russland — neue Ansätze, neue Quellen // *Die Musikforschung*. 2016. 69. Jahrgang, Heft 3. S. 209–230.
27. Štědrónská M. August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850. München: Allitera Verlag der Buch&media GmbH, 2015.

REFERENCES

1. Berlioz G. *Memuary* [Memoirs], ed. by V. N. Aleksandrova, E. F. Bronfin. Moscow: Muzgiz, 1967. (In Russian translation).
2. V. S. [Vladimir Stasov]. Neizdannoe pismo Berlioza [Berlioz's unpublished letter]. In: *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1896. T. III. 1896, no. 1, pp. 83–84. (In Russian).
3. Odoevskij V. F. *Muzykalno-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Gos. muz. izd., 1956. (In Russian).
4. Petrova G. V. Berlioz (Berlioz) Lui Gektor. In: *Muzykalnyj Peterburg. Enciklopedicheskij slovar* [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary] 1801–1861. T. 15, ed. by N. A. Ogarkova. Saint Petersburg: Kompozitor, 2019, pp. 328–347. (In Russian).
5. Petrova G. V. Gektor Berlioz, «uchenik Apollona...» (o rekomendatel'nom pis'me korolya Fridriha-Vil'gel'ma IV) [Hector Berlioz, «a Student of Apollo ...»] (On the Letter of Recommendation from King Frederick William IV). In: *Vremennik Zubovskogo instituta* [Vremnik of the Zubov Institute], 2015, iss. 1 (14), pp. 167–172. (In Russian).
6. Petrova G. V. Pervyj priedzd Gektora Berlioza v Sankt-Peterburg (1847): novye istochniki, novye dokumenty [Hector Berlioz's First Visit to St. Petersburg (1847): New Sources, New Documents]. In: *Muzykovedenie* [Musicology], 2016, no. 7, pp. 33–41. (In Russian).
7. Petrova G. V. Posvyashchenie «Fantasticheskoj simfonii» Gektora Berlioza Nikolayu I. Uspekhi ili neuspekhi? [Dedication of *Fantastic Symphony* by Hector Berlioz to Nicholas I. Success or failure?] In: *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii* [Music in the Cultural Space of Europe — Russia], ed. by N. A. Ogarkova. Saint Petersburg: Russian Institute of Arts History, 2014, pp. 104–118. (In Russian).

8. R. Z. [Zotov R. M.]. Koncert Berlioz [Berlioz' Concert]. In: *Severnaya pchela* [Northern Bee], 1847, no. 53, pp. 210–211. (In Russian).
9. Stasov V. V. Muzykal'noe obozrenie 1847 goda [Musical review of 1847]. In: *Izbrannyye sochineniya v trekh tomah* [Selected Works in Three Volumes]. T. 2. Moscow: Iskusstvo, 1952, pp. 7–38. (In Russian).
10. Albright D. *Berlioz's Semi-Operas — Roméo et Juliette and La damnation de Faust*. Eastman Studies in Music, vol. 14. Rochester; New York: University of Rochester Press, 2001.
11. Berlioz H. *Correspondance Générale*, t. 3. 1842–50, texte établi et présenté par Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1978.
12. Berlioz H. *Correspondance Générale*, t. 8. Suppléments, Texte établi et présenté par Hugh J. Macdonald. Paris: Flammarion, 2003.
13. Berlioz H. *New Edition*. Volume 8 b, ed. by J. Rushton. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1986.
14. *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von S. Döhring, A. Jacobshagen, G. Braam. Köln: Dohr, 2003.
15. Cairns D. *Hector Berlioz. Servitude et grandeur. 1832–1869*, t. 2. Paris: Fayard, 2002.
16. Damcke B. Berlioz. In: *Sankt-Petersburger Zeitung*, 1847, no. 65, 19. März, S. 233–234.
17. Dömling W. *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*. Stuttgart: Reclam, 1979.
18. Edmondson L. Berlioz und Cultural Politics in Mid-Nineteenth-Century Russia. In: *The Musical Voyager: Berlioz in Europe*. Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaft, 2007, S. 95–114.
19. *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*, hrsg. von Gunther Braam, Arnold Jakobshagen. Cöttingen: Hainholz Verlag, 2003.
20. *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska u.a. Laaber: Laaber-Verlag, 2005.
21. Kellermann J. *Dramaturgies of Love in Romeo and Juliet: Word, Music, and Dance*. New-York; London: Routledge, 2022.
22. Letellier R. I. Giacomo Meyerbeer: A Complex Friendship Revisited. In: *The Quarterly*, 2003, vol. 19, no. 3, pp. 357–392.
23. Maehder J. Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in Deutschland. In: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von S. Döhring, A. Jacobshagen, G. Braam. Köln; Dohr, 2003, S. 193–209.
24. Massenkeil G. *Oratorium und Passion. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Teil 2. Laaber: Laaber-Verlag, 1999.
25. Münzloff R. Hector Berlioz. In: *Sankt-Petersburger Zeitung*, 1847, no. 61, 16/28 März, S. 243–244.
26. Petrova G. Braun L. Berlioz und Russland — neue Ansätze, neue Quellen. In: *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang, 2016, Heft 3, S. 209–230.
27. Štědrónská M. *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850*. München: Allitera Verlag der Buch&media GmbH, 2015.

Петрова Галина Владимировна

кандидат искусствоведения, ученый секретарь, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Galina V. Petrova

PhD, Scientific Secretary, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia