

Российская академия музыки имени
Гнесиных
Казанская государственная
консерватория имени Н.Т. Жиганова
Академия русского балета имени
А.Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная
консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Российский институт истории искусств
Государственный институт
искусствоведения



Gnesin Russian Academy of Music
Zhiganov Kazan State Conservatoire
Vaganova Ballet Academy
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory
Russian Institute of Art History
State Institute for Art Studies

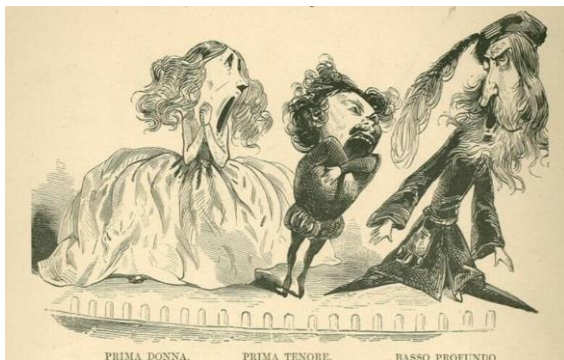
приоритет2030



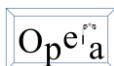
ИИ
Музыкальный
театр

11 – 15 марта 2024 г.

Международная научная конференция
Опера в музыкальном театре: история и
современность



March 11 – 15, 2024
International Conference
Opera in Musical Theater: History and
Present Time



Москва, Санкт-Петербург, Казань | Moscow - Saint Petersburg - Kazan
2024



Gnesin Russian Academy of Music
Analytical Musicology Department

State Institute for Art Studies
Western Classical Art Department

Opera in Musical Theater: History and Present Time

ABSTRACTS BOOK
of the International Conference

March 11–15, 2024

Moscow, 2024

Российская академия музыки имени Гнесиных
Кафедра аналитического музыкознания

Государственный институт искусствознания
Сектор классического искусства Запада

Опера в музыкальном театре: история и современность

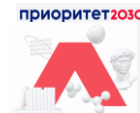
ТЕЗИСЫ
Международной научной конференции

11–15 марта 2024

Москва, 2024

ББК 85.317
УДК 782

В рамках государственной программы «Приоритет 2030»



При информационной поддержке журнала «Современные проблемы музыкознания»



Редакционная коллегия:

Лаврова С. В., Лукина Г. У., Науменко Т. И., Петрова Г. В., Стогний И. С.,
Твердоваская Т. И., Тетерина Н. И., Хайрутдинова Д. Ф.,

Редакторы:

Сусидко И. П.
Пилипенко Н. В.
Маслова А. И.

Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы VI Международной научной конференции, 11–15 марта 2024 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко, А. И. Масловой / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. — 240 с.

Opera in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the 6th International Conference, March 22–26, 2024, ed. by Irina Susidko, Nina Pilipenko, Anastasia Maslova; Gnesin Russian Academy of Music. — Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2024. — 240 p.

ISBN 978-5-8269-0335-3

© Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных»
© Авторы, 2024

**Программный комитет конференции:
Conference Program Committee:**

Маярковская Галина Васильевна, кандидат пед. наук, профессор, президент РАМ имени Гнесиных

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных

Твердовская Тамара Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Хайрутдинова Диля Флюровна, кандидат искусствоведения, директор Департамента науки, информационных технологий и просветительской деятельности Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе Академии русского балета имени А. Я. Вагановой

Петрова Галина Владимировна, кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института истории искусств

Лукина Галима Ураловна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, заместитель директора Государственного института искусствознания по научной работе

**Организационный комитет конференции:
Conference Organizing Committee:**

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор РАМ имени Гнесиных

Сиповская Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания

Сусидко Ирина Петровна, доктор искусствоведения, зав. кафедрой аналитического музыкознания, руководитель научно творческого центра по изучению проблем музыкального театра РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства запада Государственного института искусствознания

Пилипенко Нина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник научно творческого центра по изучению проблем музыкального театра РАМ имени Гнесиных

Луцкер Павел Валерьевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства запада Государственного института искусствознания

Порошенков Валерий Сергеевич, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания

Нагина Дана Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Енукидзе Натэла Исидоровна, кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета РАМ имени Гнесиных, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания

Агишева Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных

Маслова Анастасия Ивановна, преподаватель, аспирант кафедры аналитического музыкознания

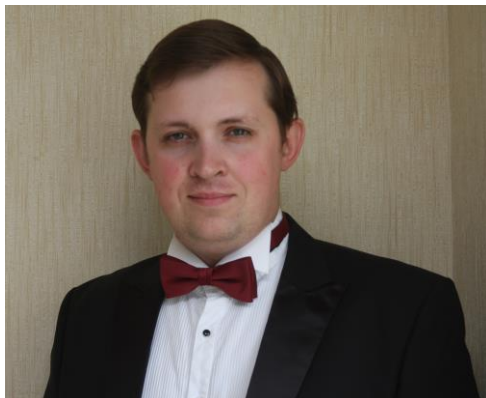
Приветствие от президента Российской академии музыки имени Гнесиных

С огромным удовольствием приветствую участников Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность», которая проводится в Российской академии музыки уже в шестой раз. Для нас большая радость и честь принимать известных ученых из разных городов России, Беларуси, Вьетнама, Германии, Италии, Казахстана, Китая, Кыргызстана, Нидерландов, США, Узбекистана. Я надеюсь, что конференция принесет большую профессиональную пользу — как научную, так и практическую. Желаю всем успеха!



Галина Маяровская

Приветствие от ректора
Российской академии музыки имени Гнесиных



*Уважаемые участники и гости
Шестой Международной научной
конференции «Опера в
музыкальном театре: история и
современность»!*

*Мы очень рады
приветствовать в стенах
Российской академии музыки
имени Гнесиных наших дорогих
друзей — выдающихся ученых,
представляющих Россию, страны*

Европы, Азии, США.

Обсуждение вопросов развития одного из самых значимых жанров в истории мирового музыкального искусства поражает разнообразием проблематики и новизной исследовательских ракурсов — вопросы оперной композиции, драматургии, режиссуры, музыкально-театрального менеджмента, вокальной педагогики представлены в широком историческом и географическом контексте. Важно, что конференция проходит в юбилейный год, когда празднуется 150-летие со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной.

Желаю всем участникам конференции успешных выступлений и плодотворного научного общения!

Александр Рыжинский

Приветствие от директора Государственного института искусствознания

Дорогие коллеги,

Искренне рада приветствовать организаторов и участников 6-ой Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Стартовав в 2013 году, этот проект давно перерос жанр узко специальной научной встречи, обретя формат масштабного представительного исследовательского форума. Более 150 докладчиков из 11 стран, но главное — широта проблематики, привлекающая все больше участников и слушателей: и именитых ученых, и молодых специалистов. И дело здесь не только в обширности хронологического горизонта исследуемого предмета, разнообразии подходов и методик, аспектов исследования и отдельных тем. Хотелось бы заострить внимание на другом. Синтетичность искусства оперы, как искусства практически тотального по механизмам воздействия, синкретического по природе воплощения, соединяющего музыку и театр, композиторское и исполнительское искусство, вбирающего открытия визуальных и пространственных искусств и поэтику общекультурных смыслов, предсказуемо определяет самое, на мой взгляд, привлекательное в этом проекте. А именно — возможность прямого сопряжения результатов исследовательских открытий в какой бы форме они не осуществлялись: будь то исторический экскурс, публикация архивных фактов, анализ современной практики или концептуальное эссе. Эта конференция видится состоявшимся свидетельством плодотворности междисциплинарных методик, реализация которых в полной мере вероятна лишь в применении к безусловно значимым



явлениям искусства, не исчерпавшим своей актуальности и по сей день.
Хотелось бы отдельно поблагодарить инициатора и руководителя проекта Ирину Петровну Суцидко, а также — Российскую Академию музыки имени Гнесиных, партнерство с которой в этом проекте для нашего Института большая честь.

*Наталья Сиповская,
директор Государственного института искусствознания МК РФ
доктор искусствоведения,
Почетный член Российской академии художеств*

Приветствие от и. о. ректора
Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Дорогие коллеги, организаторы и участники Шестой Международной конференции «Опера в музыкальном театре — 2024»!

Конференция «Опера в музыкальном театре» стала одним из самых заметных музыковедческих форумов России последних лет. Темы, обсуждаемые на этой конференции, вызывают живейший интерес, поскольку связаны с актуальными проблемами истории, теории и практики музыкального театра — одной из старейших и важнейших трибун современного общества. Фундаментальная идея музыкально-театрального научного форума получила потрясающее практическое воплощение, которое совершенствуется год от года благодаря профессиональному мастерству организаторов и участников конференции. Российская академия музыки имени Гнесиных, как дом этого масштабного научного форума; непосредственные организаторы этого значимого события; коллеги-музыковеды со всей России и гости нашей страны; все, благодаря кому международная конференция «Опера в музыкальном театре» процветает уже много лет, примите пожелания дальнейших успехов и слова искренней благодарности!



*Вадим Дулат-Алеев
ректор*

*Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств Республики Татарстан*

Приветствие от куратора конференции

Мне хочется сказать самые теплые слова в адрес участников конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность», поблагодарить их за готовность выступить, поделиться новыми идеями и открытиями. Очень важно, что научные дискуссии объединят на нашей конференции не только маститых ученых разных специальностей — музыковедов, театроведов, специалистов в области изобразительного искусства, музыкантов — исполнителей, но и тех, кто только начинает свой путь в науке — аспирантов и студентов.



Конференция, которая за 11 лет существования превратилась фактически в постоянно действующую платформу для обсуждения актуальных вопросов развития музыкального театра, продолжает искать и находить новые формы научного и творческого сотрудничества. На этот раз в ряду докладов, охватывающих очень широкий круг тем, организованы семь более развернутых выступлений — лекций, посвященных фундаментальным проблемам истории и теории музыкального театра.

Шестая Международная конференция проводится в рамках масштабной программы Приоритет-2030. Эта программа дала возможность организовать в Гнесинской академии научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра. Исследования оперы получили новый импульс и возможность практической реализации — в том числе в студенческой оперной студии. Впервые на нашей конференции обсуждению перспектив развития оперных студий посвящен специальный круглый стол.

От имени организационного комитета конференции, кафедры аналитического музыкознания (Российская академия музыки им. Гнесиных), сектора классического искусства Запада (Государственный институт искусствознания), электронного журнала «Современные проблемы музыкознания» хочу пожелать всем нашим коллегам и друзьям плодотворной работы и интересного общения.

Ирина Сусидко

ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИЙ

ABSTRACTS

БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, сопредседатель исследовательской группы «Стравинский: между Востоком и Западом» Международного музыковедческого общества, Санкт-Петербург, Россия



Natalia A. BRAGINSKAYA, PhD, Head of Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, co-chair of the International Musicological Society Study Group 'Stravinsky: between East and West', Saint Petersburg, Russia

Выпускница Ленинградской консерватории Н. А. Брагинская, защитив кандидатскую диссертацию по теме «Концерт в творчестве И. Стравинского» (1991, науч. рук. Н. И. Дегтярёва), с 1992 года преподаёт на кафедре истории зарубежной музыки; с 2009 по настоящее время заведует кафедрой; в 2012–2016 — декан музыковедческого факультета; в 2016–2019 — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Стажировалась в Фонде Пауля Захера (Базель, Швейцария, 2011). Основные научные интересы: творчество Стравинского, Шостаковича, кросскультурные музыкальные связи, история Санкт-Петербургской консерватории. Имеет свыше 150 научных публикаций, в том числе в издательствах DSCH, Brepols, Sorbonne Université, Indiana University Press, Cambridge University Press, Bärenreiter и др. Автор монографии «Музыкальные диалоги Игоря Стравинского» (2023). Член Международного музыковедческого общества (IMS), Н. А. Брагинская является со-председателем исследовательской группы IMS «Стравинский: между Востоком и Западом».

О ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ В ДИАЛОГЕ С АНТИОПЕРОЙ XVIII ВЕКА:
«ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ» И «ОПЕРА НИЩЕГО»

Последняя опера И. Стравинского — «Похождения повесы» (1947–1951, либретто У. Х. Одена и Ч. Колмена) — вошла в его творчество как итог неоклассического тридцатилетия. Самое масштабное детище русского мастера, по

словам критиков, обозначившее в середине XX века позднее цветение «классического» музыкально-театрального жанра, получило статус своеобразной энциклопедии оперы. Многослойная сюжетика оперной притчи, навеянной серией гравюр «Карьера мота» (1735) У. Хогарта, знаменитого художника-хроникера лондонской жизни XVIII века, в версии Стравинского — Одена представляет собой сложную контаминацию мифов о Фаусте и Дон Жуане, литературных мотивов романтической оперы, архетипических элементов сказки и балаганного театра. Еще более захватывающий сплав в «Похождениях повесы» образуют собственно музыкальные модели — итальянские, французские, английские, русские; в совокупности они интенсивно влияют на композиционно-драматургический и интонационный облик оперы. Известно, что, приступая к работе над своим *opus magnum*, Стравинский запросил в издательстве Boosey & Hawkes четыре оперы Моцарта, две оратории Генделя и «Оперу нищего» Дж. Гэя — И. Пепуша. Влияние последней на «Похождения повесы» до сих пор недооценивается исследователями, между тем, «балладная пьеса» слыла самым резонансным явлением в Англии эпохи *settecento*, к свободному портретированию которой и стремился Стравинский в своей опере. Обнаружение связей между двумя сочинениями на уровне либретто, жанрового замысла и музыкального интертекста позволило прийти к выводу о том, что помимо многочисленных оперных образцов на художественную концепцию «Похождений повесы» безусловное воздействие оказала и «Опера нищего», которую с учетом новейших изысканий в области истории театра можно квалифицировать как ранний пример *антиоперы*.

IGOR STRAVINSKY IN A DIALOGUE WITH AN ANTIOPERA OF THE 18TH CENTURY:
THE RAKE'S PROGRESS AND THE BEGGARS'S OPERA

The last Stravinsky's opera, *The Rake's Progress* (1947–1951, libretto by W. H. Auden and C. Kallman), entered his oeuvre as the culmination of his neoclassical thirty years. The longest Stravinsky's creation, which, according to critics, marked the late flowering of the 'classical' musical and theatrical genre in the mid-twentieth century, received the status of a kind of encyclopedia of opera. The multilayered plot of the operable, inspired by the series of engravings *A Rake's Progress* (1735) by W. Hogarth, the famous artist-chronicler of London life in the 18th century, in Stravinsky — Auden's version, represents a complex contamination of the myths about Faust and Don Juan, literary motifs of the romantic opera, as well as archetypal elements of the fairy tale and a farce theater. An even more fascinating fusion is formed in *The Rake* by the actual musical models of Italian, French, English, Russian origin; together they intensively influence the compositional, dramatic and intonational shape of the opera. It is known that when starting work on his *opus magnum*, Stravinsky requested from the publishing house Boosey and Hawkes four operas by Mozart, two oratorios by Handel and *The Beggar's Opera* by Gay — Pepusch. The influence of the latter on *The Rake's Progress* is still underestimated by researchers, meanwhile, the 'ballad play' was considered the most resonant phenomenon in England of the *settecento* era, which Stravinsky intended to freely portray in his opera. The identification of visible connections between the two works at the level of libretto, genre concept and musical intertext allowed us to come to the conclusion that, in addition to numerous opera samples, the artistic concept of *The Rake's Progress* was also influenced by *The Beggar's Opera*, which, taking into account the latest research in area of theater history can be qualified as an early example of *antiopera*.

**БУЛЫЧЁВА Анна
Валентиновна**, кандидат
искусствоведения, доцент,
кафедра истории зарубежной
музыки, Московская
государственная
консерватория им.
П. И. Чайковского, Москва,
Россия



Anna V. BULYCHYOVA,
PhD, Associated Professor,
Western European Music
History Department,
Moscow State Tchaikovsky
Conservatory, Moscow,
Russia

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории (1993), диссертацию «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли» (научный руководитель В. П. Широкова) защитила в 1999 году. В 1992–2000 гг. работала редактором-переводчиком газеты «Мариинский театр», в 2001–2003 гг. — заведующей литературной частью Большого театра. С 2003 г. — помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера» по литературной части. В 2004–2009 гг. также старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (отдел музыки). В настоящее время — доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Автор монографий «Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко» (2004), «Звуковые образы готики» (2011), «Французская музыка первой половины XVIII века» (2018). Подготовила к изданию авторский клавир оперы А.П. Бородина «Князь Игорь», авторскую партитуру его Второй симфонии.

ОПЕРА ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСТОРИЗМА,
НЕОКЛАССИЦИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Французская опера родилась в эпоху барокко в полемике с оперой итальянской, развивалась среди словесных баталей музыкантов и журналистов. На родине она существовала в условиях невиданной в других странах Западной Европы централизации усилий, а за границами Франции присутствовала в минимальной степени. За прошедшие века изменилось только последнее обстоятельство, в остальном традиции сохраняются. За отправную точку в деле обращения французских музыкантов к своему барочному наследию признается поражение Франции во Франко-прусской войне. Движение за французскую музыку во Франции, совпавшее с периодом историзма в искусстве, позволило Жану-Батисту Люлли заново пережить в Париже минуты славы, а Жану-Филиппу Рамо выйти за рамки репутации «французского клавесиниста». С угасанием историзма завершился и первый ренессанс французской барочной оперы. С распространением стиля, который принято называть неоклассицизмом, Рамо проиграл Баху. Хотя он и не был полностью забыт, никто, по-видимому, не вел полемики с германоцентризмом и другими «измами» посредством его музыки. Второй ренессанс оперы французского барокко начался в эпоху постмодернизма, с появлением аутентичного исполнительства. Полемическая составляющая в это время не только не исчезла, но даже вышла на новый уровень. Новая слава Люлли, Рамо и десятков их современников на сей раз обусловлена

демонстративным отказом большей части музыкантов и публики от общения с «современной» музыкой. Вторая волна многократно превзошла первую. Появились десятки постановок и записей. Символом второго возрождения стало создание Версальского центра барочной музыки, что само по себе говорит о централизации процесса. Исполнение произведений французского барокко поставлено на солидную научную основу. Вышло и выходит новое поколение изданий, включая Полные собрания сочинений, над которыми теперь работают не такие композиторы, как Сен-Санс и Дебюсси (как это было в свое время), а музыковеды. Изучение исторических музыкальных инструментов вылилось в воссоздание в Версале оркестра «24 скрипки Короля». Процесс вышел за границы Франции, благодаря этому развитие перешло в экстенсивную фазу. Изначальный пафос второго ренессанса — максимально точно реконструировать старинную практику во всех ее аспектах, чтобы вернуть на сцену живое, волнующее искусство барокко, — ожидаемо слабеет. По-видимому, мы уже довольно давно наблюдаем закат второго, постмодернистского ренессанса, который в местных условиях сопровождается увеличением числа исполнений, публикаций и других атрибутов расцвета.

*FRENCH BAROQUE OPERA: A LOOK THROUGH HISTORICISM,
NEOCLASSICISM AND POSTMODERNISM*

French opera was born in the Baroque era in controversy with Italian opera, and developed amid verbal battles between musicians and journalists. At home, it existed under conditions of centralization of efforts unprecedented in other countries of Western Europe, and outside the borders of France it was present to a minimal extent. Over the past centuries, only the last circumstance has changed; otherwise, the traditions are preserved. The defeat of France in the Franco-Prussian War is recognized as the starting point for French musicians to turn to their baroque heritage. The movement for French music in France, which coincided with the period of historicism in art, allowed Jean-Baptiste Lully to relive his moments of glory in Paris, and Jean-Philippe Rameau to go beyond the reputation of a 'French harpsichordist.' With the fading of historicism, the first renaissance of French baroque opera ended. With the spread of the style commonly called neoclassicism, Rameau lost to Bach. Although he was not completely forgotten, no one seems to have debated Germanocentrism and other isms through his music. The second renaissance of French Baroque opera began in the postmodern era, with the advent of authentic performance. The polemical component at this time not only did not disappear, but even reached a new level. The new fame of Lully, Rameau and dozens of their contemporaries this time is due to the demonstrative refusal of a large part of the musicians and the public to communicate with 'modern' music. The second wave surpassed the first many times over. Dozens of productions and recordings appeared. The symbol of the second revival was the creation of the Versailles Center for Baroque Music, which in itself speaks of the centralization of the process. The performance of French Baroque works is based on a solid scientific basis. A new generation of publications has been and is being published, including Complete Works, which are now being worked on not by composers such as Saint-Saëns and Debussy (as was the case in their time), but by musicologists. The study of historical musical instruments resulted in the recreation of the '24 Violins of the King' orchestra at Versailles. The process went beyond the borders of France, thanks to which development moved into an extensive phase. The original pathos of the second Renaissance — to reconstruct ancient practice as accurately as possible in all its

aspects in order to return the living, exciting art of the Baroque to the stage - is expectedly weakening. We have apparently been witnessing the decline of the second, postmodern renaissance for quite some time now, accompanied locally by an increase in performances, publications, and other trappings of the heyday.

ЛАЩЕНКО Светлана Константиновна, доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Svetlana K. LATSCHENKO, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Закончила историко-теоретический факультет Института искусств (г. Харьков, Украина). Кандидатскую диссертацию на тему «Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII – начала XIX столетий: к проблеме русско-украинских музыкальных связей» защитила в 1986 году. Доктор искусствоведения с 2008 г., диссертация на тему «Ритуальный смех: опыт истолкования смысловых истоков (на материале украинской традиции)». С 1999 г. работает в Государственном институте искусствознания, заведует сектором истории музыки с 2008 г. Сфера научных интересов – история отечественного и европейского музыкального театра, история взаимодействия музыкального искусства и литературы. Автор около 100 научных работ, в том числе монографий «Музыкальная жизнь Москвы второй половины XIX столетия», «Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян» и др.

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ДЖУДИТТА ПАСТА И ЕЕ РУССКОЕ *FIASCO*, ИЛИ ИСТОРИЯ О ТОМ, КАК ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ МЕЛОМАНЫ СТАЛИ ОПАСНЫ ДЛЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ

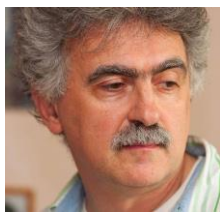
В центре внимания лекции — Джудитта Паста (1797 (1798-?) – 1865 (1867-?)), знаменитое итальянское сопрано, «голос эпохи», как называли ее восхищенные европейские современники. В 1840 г., уже на излете своей карьеры, Паста приехала на гастроль в Россию. Однако публика не приняла оперную звезду ни в С.-Петербурге, ни в Москве. В лекции будет освещен ход русских концертов Пасты, их программы, а также обстоятельства, по которым концертные выступления Пасты оставили слушателей равнодушными. По существу, это было ее откровенное *fiasco*. Но, несмотря на него, Паста продолжала пребывать в России. На основании собранных архивных документов доказывается, что концерты были для Пасты способом задержаться в империи для решения главного вопроса: она намеревалась создать в Императорском театре итальянскую труппу. Император, помнивший о сложной истории пребывания в России итальянских оперных артистов, был категорически против. Паста решила пойти иным путем. В лекции предполагается осветить, как вокруг примадонны сложилось сообщество состоятельных поклонников, выступивших с инициативой устройства итальянской оперы и организации спектаклей вопреки позиции Императора и независимо от театральной Дирекции. Деньги на проект собирались по подписке. За небольшой срок удалось собрать 60.000 руб. ассигн. Будет

проанализирована ответная позиция руководства Императорских театров, исходя из которой для сохранения собственной репутации и во избежание волнений Дирекция в лице А. М. Геденова ходатайствовала об изменении решения Императора. Дабы исключить появление «оппозиции в намерениях публики» Царь вынужден был уступить. Паста получила дозволение на организацию восьми оперных спектаклей со своим участием, после которых, несмотря на успех, покинула Россию.

THE MAGNIFICENT GIUDITTA PASTA AND HER RUSSIAN *FIASCO*, OR THE STORY OF HOW RUSSIAN MUSIC LOVERS BECAME DANGEROUS FOR THE IMPERIAL POWER

The lecture focuses on Giuditta Pasta (1797 (1798-?) – 1865 (1867-?)), the famous Italian soprano, ‘the voice of the era,’ as her admiring European contemporaries called her. In 1840, already at the end of her career, Pasta went on tour to Russia. However, the public did not accept the opera star either in St. Petersburg or in Moscow. The lecture will highlight the Pasta’s Russian concerts, their programs, as well as the circumstances, why Pasta’s concert performances left listeners indifferent. Essentially, it was her *fiasco*. But despite him, Pasta continued to stay in Russia. Based on archival documents, it is proven that the concerts were a way for Pasta to stay in the empire to resolve the main issue: she intended to create an Italian troupe in the Imperial Theater. Emperor, who remembered the complex history of Italian opera artists in Russia, was categorically against it. Pasta decided to go a different route. As a result of a series of efforts, a community of wealthy fans developed around her, and took the initiative to organize Italian opera contrary to the position of Emperor and independently of the Theater Directorate. Money for the project was collected by subscription. In a short period, they managed to collect 60,000 rubles assign. Having learned about what was happening, in order to preserve its own reputation and avoid unrest, the Directorate of the Imperial Theaters, represented by Alexander Gedeonov, petitioned for a change in Emperor’s position. In order to exclude the emergence of ‘opposition in the public’s intentions,’ the Tsar was forced to concede. Pasta received permission to organize eight opera performances with her participation, after which, despite the success, she left Russia.

ЛУЦКЕР Павел Валерьевич, доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Pavel V. LUTSKER, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Выпускник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1982). С 1988 года работает в Государственном институте

искусствоведения. В 1990 защитил кандидатскую диссертацию на тему «Оперное творчество Моцарта в контексте культуры эпохи Просвещения», в 2016 году – докторскую диссертацию на тему «Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров». С 2008 по 2017 зам. директора программ «Радио Орфей». С 2009 г. преподает в РАМ имени Гнесиных. Сфера научных интересов – история зарубежной музыки, русская и зарубежная опера XVII – XIX веков, полифония, музыкальная форма. Автор более 80 научных работ (статьи, учебные пособия, монографии).

в соавторстве

СУСИДКО Ирина

Петровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



in cooperation with
Irina P. SUSIDKO, Dr.
Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Выпускница Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1983). С 1984 преподает в ГМПИ, затем в РАМ им. Гнесиных. После обучения в аспирантуре (класс Ф. Г. Арзаманова) в 1988 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальные драмы К. В. Глюка в контексте культуры эпохи Просвещения» (Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского Корсакова). Доктор искусствоведения с 2000 г. («Опера seria: генезис и поэтика жанра», ГИИ). И. П. Сусидко – ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (с 2000 г.), член научного совета Российского Общества теории музыки, главный редактор научного журнала «Современные проблемы музыкознания», заведующая кафедрой аналитического музыкознания с 2009 г. Сфера научных интересов: история и теория зарубежной музыки XVII–XX вв., музыкальная форма и анализ музыкальных произведений, история оперного театра, русская музыка в контексте европейской культуры, музыкальная педагогика. Автор более 100 научных статей, учебных пособий и монографий.

П. В. Луцкер и И. П. Сусидко – авторы монографий «Итальянская опера XVIII века» (тт. 1 и 2), «Моцарт и его время», «Музыкальный театр XVIII века»

Сегодня можно говорить о появлении устойчивого интереса к старинной итальянской опере не только у музыковедов-историков или музыкантов — энтузиастов исторически достоверного исполнительства, но и у широкой публики. Первые пробили брешь в стене многовекового забвения полвека тому назад (Р. Штром, К. Хорчанский, Л. Бьянкони, Дж. Пестелли, З. Деринг, О. Ландманн, Н. Пирротта, М. Т. Мураро, М. МакКлаймондс). За 50 лет ученые прошли путь от деконструкции устаревших, существовавших два столетия штампов о «концерте в костюмах», к реконструкции музыкального и сценического облика старинной оперы. Написаны сотни специальных статей, фундаментальные монографии об операх Винчи, Вивальди, Хассе, Галуппи, Траэтты, Страделлы, Поллароло, Йоммелли, заполнившие целый ряд белых пятен и позволившие по-новому взглянуть на европейскую историю музыки XVIII века. Если в 1974 году К. Дальхаус оценивал оперу *seria* как музыкально-драматический жанр критически (*Ethos und Pathos in Glucks "Iphigenie auf Tauris"*), то спустя всего 11 лет он назвал XVIII столетие ее эпохой, а не веком Баха, Гайдна и Моцарта (*Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues der Musikwissenschaft*). В наши дни статистика оперных постановок фиксирует усиление внимания к старинной опере театральными продюсерами, немислимое еще 20 лет назад. По количеству постановок «Неистовый Роланд» Вивальди в последние 5 лет практически догнал «Вильгельма Телля» Россини и обогнал «Гугенотов» Мейербера (данные *Operabase*). На примере нескольких постановок опер Леонардо Винчи («Артаксеркс», «Катон в Утике», «Александр в Индии», «Покинутая Дидона») можно проанализировать тенденции в современной исполнительской интерпретации старинной оперы, главная из которых — ироническая дистанция. Цель, однако, не ограничивается наблюдением над режиссерскими решениями. Эти примеры дают импульс к поискам ответа на вопросы: как взгляд человека нашего времени соотносится с глубинным смыслом этого искусства, как знаки и символы оперы XVIII века проявляются и трансформируются сегодня, как они резонируют с современным восприятием.

EARLY ITALIAN OPERA: IN SEARCH OF LOST MEANING

Today there is reason to talk about the stable interest in early Italian opera not only among musicologists or musicians — enthusiasts of *Historically informed performance*, but also among the wide theater audience. The first ones made a hole in the wall of centuries-old oblivion half a century ago (Reinhard Strohm, Klaus Hortschansky, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Sieghart Döhring, Ortrun Landmann, Nino Pirrotta, Maria Teresa Muraro, Marita McClymonds). In 50 years, researchers moved from the deconstruction of two-century-old clichés about the ‘concert in costumes’ to the reconstruction of the musical and scenic features of early opera. Hundreds of special articles and fundamental monographs on the operas of Vinci, Vivaldi, Hasse, Galuppi, Traetta, Stradella, Pollarolo, Jommelli have been written, filling in a number of blank spots and allowing for a new interpretation of the 18th century European music history. In 1974 Carl Dahlhaus assessed the opera *seria* as a dramatic genre critically (*Ethos und Pathos in Glucks 'Iphigenie auf Tauris'*), but after only 11 years later he called the 18th century its era, and not the century of Bach, Haydn and Mozart (*Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*). Now statistics of opera productions show an increase of attention to pre-classical opera by theater

producers, which seemed incredible just 20 years ago. The number of Vivaldi's *Orlando furioso* productions in the last 5 years has practically caught up with Rossini's *Guillaume Tell* and overtaken Meyerbeer's *Les Huguenots* (Operabase data). On the example of several productions of Leonardo Vinci's operas (*Artaserse*, *Catone in Utica*, *Alessandro in India*, *Didone abbandonata*) it is possible to analyze trends in the modern performing interpretation of the early opera, the main of which is the ironic distance. The goal, however, is not limited to observing the decisions of opera stage directors. These examples give impulse to the search for answers to the questions: how does the view of a person of our time relate to the fundamental meaning of this art, how do the signs and symbols of 18th-century opera are identified and transformed today, how do they resonate with modern perception.

ПИЛИПЕНКО Нина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия



Nina PILIPENKO, Dr. *Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

Выпускница РАМ имени Гнесиных (1998). В 2002 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации» (научный руководитель И. П. Сусидко). С 2002 года работает в РАМ имени Гнесиных. Диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения защитила в 2018 году («Франц Шуберт и венский музыкальный театр»). Сфера научных интересов: австрийская музыкальная культура первой трети XIX века, русская и зарубежная опера XVIII – первой половины XIX века, музыкальная форма. Автор около 50 научных статей и учебных пособий.

ОТЦЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ: НЕИЗВЕСТНЫЙ XIX ВЕК

Когда речь идет о важных изменениях, произошедших в оперном искусстве первой трети XIX века, в поле зрения редко попадают композиторы второго ряда. Всем известно, что Россини отказался от речитатива *secco* в «Елизавете, королеве Англии» (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, 1815), а его «Сорока-воровка» (*La gazza ladra*, 1817) и «Дева озера» (*La Donna del lago*, 1819) гораздо ближе к мелодрамам итальянских композиторов следующего поколения, чем к операм Моцарта. Однако мало кто вспоминает о «Медее в Коринфе» (*Medea in Corinto*, 1813) Иоганна Симона Майра (1763–1845), в которой также нет речитатива *secco*, или о многочисленных операх *semiseria* конца XVIII – начала XIX века, проложивших новые пути для развития жанра. Говоря о романтической опере, обычно упоминают Вебера или Шпора, но не Йозефа Вейгля (1766–1846), чье «Швейцарское семейство» (*Die Schweizerfamilie*, 1809) стало одной из важных вех в формировании национального немецкоязычного музыкального театра. В рассуждениях о французской опере рубежа веков редко звучат имена Шарля-Симона Кателя (1773–1830) и Николо Изуара (1773–1818), авторов

множества сочинений, которые были в свое время очень популярны и внесли свою лепту в формирование стиля новой эпохи. Всех этих композиторов, как и других их современников, оказавшихся в тени своих гениальных коллег, без преувеличения можно назвать «отцами романтической оперы». Их творчество оказалось той питательной средой, которая способствовала обновлению оперы. В их сочинениях опробовались новые типы сюжетов, композиционные и драматургические приемы, формировались новые музыкальные структуры, менялся мелодический склад вокальных партий и состав голосов. Долгое время казалось, что оперы этих композиторов представляют преимущественно исторический интерес. Однако в нашу эпоху многие из них успешно возобновляются на сценах европейских театров, появляются аудио- и видеозаписи, которые позволяют нам судить о достоинствах и недостатках этих сочинений не только по партитурам.

FATHERS OF 19TH CENTURY OPERA

When it comes to the important changes that occurred in the art of opera in the first third of the 19th century, composers of the second rank rarely come into view. Everyone knows that Rossini abandoned the *secco recitative* in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815), and his *La gazza ladra* (1817) and *La Donna del lago* (1819) is much closer to the melodramas of the Italian composers of the next generation than to the operas of Mozart. However, few people remember *Medea in Corinto* (1813) by Johann Simon Mayr (1763–1845), which also does not have a *secco recitative*, or the numerous *semiseria* operas of the late 18th and early 19th centuries, which paved new paths for development genre. When talking about romantic opera, people usually mention Weber or Spohr, but not Joseph Weigl (1766–1846), whose *Die Schweizerfamilie* (1809) became one of the important milestones in the formation of a national German-language musical theater. In discussions of French opera at the turn of the century, the names of Charles-Simon Catel (1773–1830) and Nicolò Izouard (1773–1818), authors of many works that were very popular in their time and contributed to the formation of the style of the new era, are rarely heard. All these composers, like their other contemporaries who found themselves in the shadow of their brilliant colleagues, can be called, without exaggeration, ‘the fathers of romantic opera.’ Their creativity turned out to be the breeding ground that contributed to the renewal of the opera. In their compositions, new types of plots, compositional and dramatic techniques were tested, new musical structures were formed, the melodic composition of vocal parts and the composition of voices changed. For a long time it seemed that the operas of these composers were primarily of historical interest. However, in our era, many of them are successfully resumed on the stages of European theaters, audio and video recordings appear that allow us to judge the merits and demerits of these works not only by the scores.

ТРУБОЧКИН Дмитрий Владимирович

доктор искусствоведения,
профессор, заведующий
сектором классического
искусства Запада,
Государственный институт
искусствознания, кафедра
истории зарубежного театра,
Российский институт
театрального искусства –
ГИТИС, Москва, Россия



Dmitriy V. TRUBOCHKIN
*Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies), Full Professor, Head
of the Western Classical Art
Department, State Institute
for Art Studies, Foreign
Theatre History Department,
Russian Institute of Theatre
Arts, Moscow, Russia*

В 1994 г. окончил философский факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Тема кандидатской диссертации – «Реконструкция сценических условий и сценического действия комедий Плавта» (ГИТИС, 1999 год). Доктор искусствоведения с 2006 г. («Римская комедия плаща: время, пространство, действие», ГИИ). С 2000 года работает в Государственном институте искусствознания. Заведующий сектором классического искусства Запада с 2013 г., помощник руководителя Театра им. Евгения Вахтангова по творческим вопросам; секретарь Союза театральных деятелей Российской Федерации; председатель научно-редакционного совета энциклопедии «Театр России». Сфера научных интересов – классический театр (античный и новоевропейский); история и теория театра; античная мифология, искусство и литература; социальные и экономические аспекты искусства в истории; философия и эстетика; традиция и авангард; интерпретация классических тем, образов, сюжетов в истории культуры. Автор книг (в том числе монографий «Древнегреческий театр», «Константин Райкин и театр Сатирикон»), статей, глав в учебниках и коллективных трудах, докладов и публичных лекций по истории и теории театра, культуры и искусства.

КЛАССИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ КАК ТЕАТРАЛЬНАЯ СИСТЕМА:
СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ В НОВОМ КОНТЕКСТЕ

Слушателям предложено рассмотреть классическую комедию, сложившуюся в Древней Греции и менявшуюся в истории европейского театра на протяжении столетий — вплоть до эпохи авангарда рубежа XIX–XX веков. Значительное внимание уделено периоду античности, когда комедия явила свою жанровую сущность и обрела статус образца для последующих эпох, а также периоду XVI–XVIII веков. Особое внимание уделено итальянской старинной комедии масок, привычно называемой *commedia dell'arte*. В лекции речь пойдет о комическом жанре не в литературном, а в театральном смысле — иными словами, о комедии как театральной системе, включающей в себя существенные элементы сценического действия, связанные принципами сочетаемости и уместности: театральное пространство, система масок, музыка и так далее. Музыка как составная часть комического спектакля рассмотрена, главным образом, через анализ музыкальных структур, зафиксированных в

метрических системах сохранившихся текстов, и через реконструкцию их сценического воплощения в разные исторические эпохи. В современном театроведении сложилась благоприятная ситуация для того, чтобы возобновить в отношении комедии вековые проблемы, которые, казалось бы, давно решены. Каковы первые основания разделения театральных жанров надвое — на трагедию и комедию? Как соотносятся «комедия» и «смешанный жанр»? Каково место маски и актерского амплуа в системе комических персонажей в разные исторические эпохи? Эти и другие вопросы побуждают нас к постановке старых проблем в новом контексте.

CLASSICAL COMEDY AS A THEATER SYSTEM:
OLD PROBLEMS IN A NEW CONTEXT

Listeners will be invited to consider the classical comedy that developed in Ancient Greece and changed in the history of European theater over the centuries — right up to the era of the avant-garde at the turn of the 19th and 20th centuries. Considerable attention will be paid to the period of antiquity, when comedy revealed its genre essence and acquired the status of a model for subsequent eras. The period of the 16th–18th centuries will also be the subject of consideration. We will pay special attention to the Italian ancient comedy of masks, usually called *commedia dell'arte*. The lecture will talk about the comic genre not in the literary, but in the theatrical sense — in other words, about comedy as a theatrical system that includes essential elements of stage action, connected by the principles of compatibility and appropriateness: theatrical space, a system of masks, music, and so on. Music as an integral part of a comic performance will be examined mainly through the analysis of musical structures recorded in the metrical systems of surviving texts, and through the reconstruction of their stage embodiment in different historical eras. In modern theater studies, a favorable situation has developed in order to renew age-old problems in relation to comedy, which, it would seem, have been resolved long ago. What are the first reasons for dividing theatrical genres into two — tragedy and comedy? How do ‘comedy’ and ‘mixed genre’ relate? What is the place of the mask and the acting role in the system of comic characters in different historical eras? These and other questions encourage us to pose old problems in new contexts.

ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Tatiana V. TSAREGRADSKAYA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Department of International Relations and Creative Projects, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Выпускница Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1982). Начала работу в ГМПИ им. Гнесиных в 1985 г. В 1988 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Эббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 1950-х годов» (научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Н.С. Гуляницкая). В 2002 году защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Время и ритм в музыке второй половины XX века: О. Мессиан, К. Штокхаузен, П. Булез, Я. Ксенакис». Научно-исследовательская деятельность представлена различными публикациями (в том числе монографии «Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана», «Музыкальный жест в пространстве современной композиции»), учебно-методическими разработками, докладами на всероссийских и международных конференциях. Сфера научных интересов — новейшая музыка в различных проявлениях: от академического авангарда и пост-авангарда до массовой музыкальной культуры. С 2011 года член правления Российского общества теории музыки.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ХАРИСОНА БЕРТВИСТЛА КАК ЗЕРКАЛО ЕВРОПЕЙСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Британский композитор Харрисон Бёртуисл (1934–2022) известен прежде всего своим музыкально-театральным наследием: произведениям для музыкального театра он давал оригинальные жанровые наименования, часть из которых обозначена им как *оперы* («Гауэйн», 1990; «Минотавр», 2008; «Тайная вечеря», 1998-1999; «Вторая миссис Конг» (1993-94); *камерные оперы* «Страсти по Ио» (2003) «Панч и Джуди» (1967); «Коридор», 2009; *сцена* («Исцеление», 2015, для двух голосов и ансамбля). Отдельно вырисовывается группа «пасторалей»: «драматическая пастораль» «Вниз по Гринвудской стороне» (1968–69), «механическая пастораль» «Ян, тан, тетра», (1983-84). В 1977 году композитор написал *Bow Down* (Склонись), назвав ее «музыкальным

театром» для 5 актеров и 4 музыкантов (1977). Самое крупное музыкально-театральное произведение композитора - «Маска Орфея», названная автором «лирическая трагедия в 3х актах» (1973-83). В том, как действует в отношении наименования своих музыкально-театральных произведений Бёртуисл, можно усмотреть не просто индивидуальный, а скорее всеобщий смысл: область композиторского творчества не только у него, но и у других авторов смещается в область *жанротворчества*, формируя огромную область индивидуально-жанровых именовании. Жанровые наименования, даваемые композиторами своим музыкально-театральным произведениям, кажутся неким творческим произволом, избыточной фантазией авторов в отношении их произведений. Однако при анализе этих «промежуточных названий» вырисовывается линия, которую можно было бы назвать «дополнительным именованием»: автор намекает или прямо указывает на то, что составляет важный содержательный элемент, локализирующий либо способ исполнения, либо указывающий на какой-то исторический поджанр или прототип. Этот способ жанрового творчества характерен для композиторов разных национальностей всего того периода, который часто именуют «постмодерном».

HARRISON BIRTWISTLE'S MUSIC THEATRE WORKS AS THE MIRROR OF EUROPEAN MUSIC THEATRE SCENE AT THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURY

Celebrated British composer Harrison Birtwistle (1934–2022) is famous mostly for his theatrical legacy. He often gave original genre subtitles to his works for music theatre: partly they are assigned as ‘operas’ (*Gawain*, 1990; *Minotaur*, 2008; *Last supper*, 1998–99; *The second Mrs.Kong*, 1993–94); ‘chamber operas’ (*Io’s passion*, 2003; *Punch and Judy*, 1967; *Corridor*, 2009); scene (*the Cure*, 2015 for two voices and ensemble). There is also a group of works named ‘pastorals’: *Down the Greenside river*, dramatic pastoral (1968–69); *Yan, tan, tethera, mechanic* pastoral (1983–84). In 1977 the composer wrote a piece *Bow down* which was called ‘music theatre for 5 actors and 4 musicians’ (1977). The largest Birtwistle’s work for music theatre is *The Mask of Orpheus* subtitled as ‘lyrical tragedy in three acts’ (1977). Composer’s strategy for naming his works can be interpreted not as the manifestation of individual taste but as a more general trend: the sphere of composer’s activity is moved in the sphere of *genre invention*, forming a huge area of individual genres. Genre names which are invented by different composers (not only Birtwistle) are seem to be a sort of artistic arbitrariness, excess of fantasy concerning their works. Nevertheless the analysis of these intermediary namings reveals some important concerns which are possibly could be described as ‘additional namings’: as a rule author points at an additional element which is crucially important either for performance or for understanding some significant historic prototypes. Such a way of genre creativity is equally significant for composers from different countries belonging to a historic period commonly named as ‘postmodern.’

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

ABSTRACTS

АГИШЕВА Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Yuliya I. AGISHEVA Head of the Music Journalism Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



«ЗОЛУШКА» ПИТЕРА МАКСВЕЛЛА ДЭЙВИСА:
БРИТАНСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЖАНРА «ПАНТОМИМА»

Опера-пантомима «Золушка» Питера Максвелла Дэйвиса (1934–2016) была написана в 1979–1980 гг. Ее премьера состоялась на фестивале Св. Магнуса на Оркнейских островах — важном музыкальном форуме этого региона, основанном Дэйвисом и его единомышленниками в 1977 году. В ряду сочинений композитора для музыкального театра есть несколько детских опер, куда, помимо «Золушки», входят «Два скрипача» (1978), «Радуга» (1981), написанные специально для фестиваля Св. Магнуса, «Хогбуны» (2015). Такие произведения, помимо обязательного участия детей разных возрастов в постановках, имели и образовательные цели, обусловленные педагогической практикой Дэйвиса. Оценивая сюжет «Золушки» как «эскапистскую сказку», казалось бы, не созвучную тому времени, в которое она создавалась, композитор ставил своей задачей не только изложить всем известную историю современным языком, но и привлечь молодых композиторов к оркестровке и постановке оперы. В докладе будут рассмотрены основные параметры оперы: сюжет, композиция, музыкальный язык. Особое внимание будет уделено жанру «пантомима» в истории британского театра. Возникнув как английская версия *commedia dell'arte* в эпоху Ренессанса, пантомима впоследствии реализовалась во множестве сценических вариантов. К началу XVIII века жанр обрел свою устойчивую форму, существующую и по сей день. Она представляет собой не бессловесное действие, а музыкальный спектакль развлекательного характера (*Entertainment*) с пением, танцами, хорошо знакомым сюжетом. Такие пантомимы были предназначены для детей и ставились, преимущественно, в период Рождества. Это значение закрепилось и за самим словом «пантомима» в английском языке как британская трактовка термина. Краткий экскурс в историю жанра, ключевые характеристики его новейших версий на примере оперы-пантомимы «Золушка» Дэйвиса составят основные опорные точки доклада.

Pantomime opera *Cinderella* by Peter Maxwell Davies (1934–2016) was written in 1979–80. Its premiere took place at the St. Magnus Festival in the Orkneys — a significant musical forum of the region — founded by Davies and his like-minded fellows in 1977. Besides *Cinderella* there are some children's opuses for music theatre in the composer's legacy — *The Two Fiddlers* (1978), *The Rainbow* (1981), *The Hogboon* (2015). Such works supposed required participation of children of all ages in productions and had educational aims due to pedagogical practice of Davies. The composer rated *Cinderella* as a kind of escapist fairy story irrelevant to those days' problems. Nevertheless, Davies tried not only to retell a well-known story in modern language but also to engage younger composers to an orchestration and a production of the opera. Main constants of the opera such as a plot, a structure and an idiom will be analyzed in the paper. Much attention will be given to a genre pantomime in the history of British theatre. Pantomime emerged as an English version of a *commedia dell'arte* during the Renaissance and then had various staging types. By the 18th century, the genre had found its persistent form, which was existing by now. It is not a dumb act but a music performance (Entertainment) with singing, dancing and a familiar plot. Such pantomimes were designed mainly for children and were produced during Christmas time. Such definition adhered in English as a specific British meaning of the word. A brief retrospective view of the history of this genre, its features and present state illustrated with specific reference to *Cinderella* by Davies will be the main points of the paper.

АНДРУЩЕНКО Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, начальник редакционно-издательского отдела, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, главный редактор журнала «Южно-Российский музыкальный альманах», Ростов-на-Дону, Россия



Elena Yu. ANDRUSHCHENKO, Dr. of Sci. (Art), Associate Professor, Music History Department, Head of the Editorial and Publishing Department, S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Editor-in-chief of the monthly magazine 'South-Russian Musical Anthology,' Rostov-on-Don, Russia

в соавторстве с

ЖАБИНСКИЙ Константин Анатольевич, старший преподаватель, кафедра баяна и аккордеона, кафедра струнных народных инструментов, библиограф, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

Konstantin A. ZHABINSKY, Senior Lecturer, Bayan and Accordion Department, String Folk Instruments Department, Bibliographer, S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

in cooperation with



ПРЕЛОМЛЕНИЕ РОК-СТИЛИСТИКИ В КАМЕРНОЙ ОПЕРЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
С. СЛОНИМСКОГО: ИСТОКИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Многообразная стилиевая палитра, характерная для «булгаковской» оперы С. Слонимского, — важнейшая составляющая масштабной художественной концепции этого произведения. О значимости рок-музыки — одного из элементов «стилевого вещества» этой оперы — как «важного ростка нового», убедительно свидетельствующего в пользу авторского «универсализма и внутренней цельности музыкального мышления», еще на рубеже 1980–1990-х годов писала М. Рыцарева. Однако детальный анализ «сцены оболщания» (конец 2-й части), предшествующей убийству Иуды, исследователем осуществлен не был. В частности, отметив вполне очевидную параллель с рок-оперой «Иисус Христос — Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (1970), Рыцарева предположила, что знаменитая ныне интерпретация Страстей Господних «в стиле рок» еще «не была у нас известна», когда Слонимский работал над «Мастером и Маргаритой». Опираясь на позднейшие мемуарные публикации (Н. Петрова, А. Журбин) и некоторые высказывания самого композитора, допустимо утверждать: столичная (прежде всего ленинградская) профессиональная аудитория была к тому времени уже хорошо знакома с этой рок-оперой, и знакомство содействовало продуктивным «экспериментам» в отечественных академических опусах ближайшего десятилетия. Естественно, при отсутствии явных сюжетных и драматургических переключек между либретто «Иисуса» и «сценой оболщания» из «Мастера» соответствующие стилистические параллели должны были вуалироваться и переосмысливаться. Внимание Слонимского привлекла в основном жанрово-стилевая область софт-рока (а именно стилистика рок-баллад), связанная в «Иисусе» с образом Марии Магдалины и концентрированно представленная в рефренных эпизодах одного из ключевых номеров — *Everything's Alright*. Для указанных эпизодов изначально характерна «редуцированная» роль ударных, «камерная» инструментовка, специфически-нерегулярная ритмическая пульсация (3+2), сочетаемая с гармонической остигнатностью и преобладанием вариантности в развертывании песенных интонаций. Показательно также стремление Ллойда-Уэббера и Слонимского к последовательной драматизации соответствующих сцен (при доминировании рондальности), завершаемых остроконфликтными кульминационными эпизодами. При этом в «сцене оболщания» своеобразно претворяется и «национальная составляющая», характерная для многих рок-баллад, — элементы «фольклоризованной» эстрадной песенности (в духе популярной «Маританы» Г. Свиридова). Таким образом, утверждение Рыцаревой о значении «огромных и неизведанных возможностей» рок-музыки «для стилевого и концепционного преломления» в последующих сочинениях Слонимского (особенно в Концерте для гитары) находит убедительное аналитическое подтверждение. В свою очередь стилиевая синтез, реализованный в «Иисусе» Ллойда-Уэббера, может рассматриваться как один из важнейших импульсов для формирования и развития «третьего направления» в отечественной академической музыке 1970–1990-х годов.

REFRACTION OF ROCK STYLISTICS IN THE CHAMBER OPERA *THE MASTER AND MARGARITA*
BY SERGEI SLONIMSKY: THE SOURCES AND PARALLELS

The various stylistic palette characteristic of Sergei Slonimsky's opera according to Mikhail Bulgakov's is the most important component of the large-scale artistic concept of this

work. Marina Rytsareva wrote about the significance of rock music — one of the elements of the ‘stylistic substance’ of this opera — as an ‘important new sprout,’ convincingly testifying in favor of the author’s ‘universalism and internal integrity of musical thinking’ back at the turn of the 1980–1990s. However, the researcher did not carry out a detailed analysis of the ‘seduction scene’ (the ending of part 2) preceding the murder of Judas. In particular, noting a very obvious parallel with the rock opera *Jesus Christ Superstar* by Andrew Lloyd Webber (1970), Rytsareva suggested that the now famous interpretation of the God’s Passion ‘in rock style’ was not yet ‘known to us,’ when Slonimsky was working on *The Master and Margarita*. Based on later memoir publications (Ninel Petrova, Alexander Zhurbin) and some statements of the composer himself, it is permissible to assert: the capital’s (primarily Leningrad) professional audience was by that time already well acquainted with this rock opera, and this acquaintance contributed to productive ‘experiments’ in the Soviet academic works of the next decade. Naturally, in the absence of obvious plot and dramatic similarities between the libretto of *Jesus* and the ‘scene of seduction’ from *The Master* the corresponding stylistic parallels had to be veiled and rethought. Slonimsky’s attention was attracted mainly by the genre-style area of soft rock (namely the style of rock ballads), associated in *Jesus* with the image of Mary Magdalene and concentrated in the refrain episodes of one of the key numbers — *Everything’s Alright*. These episodes are initially characterized by a ‘reduced’ role of percussion, ‘chamber’ instrumentation, specific irregular rhythmic pulsation (3+2), combined with harmonic ostinato and the predominance of variation in the development of song intonations. Also indicative is the desire of Lloyd Webber and Slonimsky to consistently dramatize the corresponding scenes (with the dominance of rondo formation), ending with acutely conflicting climactic episodes. At the same time, the ‘national component,’ characteristic of many rock ballads, is uniquely implemented in the ‘seduction scene’ — elements of ‘folklorized’ pop songs (in the spirit of the popular *Maritana* by Georgy Sviridov). Thus, Rytsareva’s statement about the significance of the ‘huge and unknown possibilities’ of rock music ‘for stylistic and conceptual refraction’ in Slonimsky’s subsequent works (especially in the Concerto for Guitar) finds convincing analytical confirmation. In turn, the stylistic synthesis realized in Lloyd Webber’s *Jesus* can be considered as one of the most important impulses for the formation and development of the ‘third direction’ in Russian academic music of the 1970–1990s.

АНТИПОВА Наталия Анатольевна, кандидат
искусствоведения, независимый исследователь.
Севастополь/Калининград, Россия

Natalia A. ANTIPOVA, PhD, musicologist, independent
researcher. Sevastopol/Kaliningrad, Russia



ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И КАРТИНЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ «ГРИЛЛЕРАХ»

ГЕНРИХА АВГУСТА МАРШНЕРА

Творчество Г. А. Маршнера, современника Л. Шпора, Э. Т. А. Гофмана и К. М. фон Вебера, до настоящего времени остается своеобразной *terra incognita* в отечественном музыкознании. К середине 30-х годов XIX столетия ныне почти забытые оперы «Вампир» и «Ханс Хайлинг» («Ганс Гейлинг») принесли ему славу и

популярность автора захватывающих музыкальных «триллеров». Пробуждению интереса читателей к древнему суеверию способствовало появление увлекательного рассказа Джона Полидори, опубликованного в 1819 под заголовком «Вампир: Рассказ лорда Байрона». Модный сюжет проник и в музыкальный театр. В образе Вампира сочетаются различные, даже противоположные оперные амплуа — brutального героя-любownika и коварного злодея: он и пугает своих избранниц, и магнетически притягивает силой таинственных чар. В итоге опера Маршнера воспринимается как своеобразная «готическая вариация» на тему «Дон Жуана» Моцарта. Необычайный успех выпал и на долю другой оперы Маршнера. В центре ее сюжетных коллизий — история XVI века о Хансе Хайлинге, сыне Королевы Земных Духов, влюбленном в смертную девушку Анну. Легенда о «короле-демоне» бытует в немецкой традиции во множестве вариантов. В отличие от Вампира, Ханс Хайлинг изначально наделен ирреальной природой. Тем не менее, в фигурах обоих персонажей просматривается определенное сходство: двойственность, отразившаяся в сосуществовании лирической рефлексии, свойственной мироощущению романтических героев, и атрибутики, фиксирующей их принадлежность фантастическому миру. В обеих операх главный герой окружен ореолом тайны, которую он тщательно скрывает от людей. Использование трехактной композиции в «Хансе Хайлинге» демонстрирует иные приоритеты Маршнера и отсылает к жанровой парадигме «Вольного стрелка» Вебера, к «темной фантастике» Волчьей долины. Таким образом, Маршнер высвечивает полярность основных образно-семантических сфер оперы, предельно углубляя внутренний конфликт в фигуре заглавного героя. В образах Вампира и Ханса Хайлинга композитор открыл новое амплуа для оперного баритона, что позднее реализовал Р. Вагнер в образе Голландца.

FANTASTIC IMAGES AND PICTURES IN THE MUSICAL 'THRILLERS'
OF HEINRICH AUGUST MARSCHNER

Works of Heinrich August Marschner, a contemporary of Louis Spohr, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann and Carl Maria von Weber, to this day remains a kind of terra incognita in Russian musicology. By the mid-30s of the 19th century, the now almost forgotten operas *Vampire* and *Hans Heiling* brought him fame and popularity as the author of exciting musical 'thrillers.' The awakening of readers' interest in the ancient superstition was facilitated by the appearance of a fascinating story by John Polidori, published in 1819 under the title *The Vampire: The Tale of Lord Byron*. The fashionable plot has also penetrated into musical theater. The image of the Vampire combines different, even opposite, operatic roles — a brutal hero-lover and an insidious villain: he both frightens his chosen ones and magnetically attracts them with the power of mysterious spells. As a result, Marschner's *Vampire* is perceived as a kind of 'Gothic variation' on the theme of Mozart's *Don Giovanni*. Another opera by Marschner also achieved extraordinary success. At the center of its plot collisions is the 16th century story about Hans Hayling, the son of the Queen of Earthly Spirits, who is in love with the mortal girl Anna. The legend of the 'demon king' exists in the German tradition in many variants. Unlike the Vampire, Hans Hayling is initially endowed with a surreal nature. Nevertheless, a certain similarity can be seen in the figures of both characters: duality, reflected in the coexistence of lyrical reflection, characteristic of the worldview of romantic heroes, and paraphernalia that records their belonging to the fantasy world. In both operas, the main character is surrounded by a halo of secrets, which he carefully hides from people.

The use of a three-act composition in this opera demonstrates Marschner's different priorities and refers to the genre paradigm of *Der Freischütz* and the 'dark fantasy' of Weber's *Wolf Valley*. Thus, Marschner highlights the polarity of the main figurative and semantic spheres of the opera, extremely deepening the internal conflict in the figure of the title character. In the images of the Vampire and Hans Heiling, the demon king, the composer discovered a new role for the operatic baritone, which was later realized by Richard Wagner in the image of the Dutchman.

АРТАМОНОВА Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, департамент иностранных языков, Московский физико-технический институт (государственный университет), старший научный сотрудник, сектор Классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Ekateterina A. ARTAMONOVA, PhD, Associate Professor, Department of Foreign Languages, Moscow Institute of Physics and Technology (State University), Western Classical Art Department, Senior Researcher State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ФЕНОМЕН ФЕСТИВАЛЕЙ САРСУЭЛЫ В ИСПАНИИ

Доклад посвящен изучению феномена фестивального движения, сложившегося вокруг одного из старинных жанров испанского музыкального театра — сарсуэл. С помощью метода сопоставительного анализа, рассмотрены такие фестивали, как «Фестиваль сарсуэлы и оперы» в Театре Амайя, «Фестивалито сарсуэл» в Мадриде, «Фестиваль лирического театра» в Овьедо, «Фестиваль сарсуэл» на Тенерифе. Хронологический диапазон фестивалей намеренно выбран от трех до тридцати лет и более, поскольку с исторической точки зрения важно рассмотреть, как на протяжении времени менялась концепция от просто предоставления сцены для постановок разных театров, до появления на базе фестиваля образовательных и гастрольных центров. Столь значительное количество фестивалей для такой небольшой страны как Испания аргументируется в первую очередь тем, что сарсуэла, несмотря на свою национальную популярность, — нечастый жанр репертуарного музыкального театра. Отличительная черта испанских афиш — повторение одного и того же спектакля на протяжении определенного периода времени. Например, сарсуэла «Шафрановая роза» в Театре сарсуэлы в Мадриде идет 18 дней подряд в двух составах. Следовательно, исключительно во время проведения фестивалей представляется уникальная возможность знакомства с разнообразным репертуаром. При этом, если на «Фестивалито сарсуэл» в Мадриде в предварительном представлении на афише будет указан каждый участник действия, то в новом «Фестивале сарсуэл» в Театре Амайя все участники, включая режиссера, намеренно скрыты в афише. Концептуально фестивали также отличаются между собой по категории зрителей, на которые они рассчитаны. Например, программа «Фестивалито сарсуэл» предусматривает знакомство с жанром самых маленьких зрителей. Один из главных вопросов — сохранение сарсуэлы как жанра, поэтому спектакли проходят особый отбор и получают возможность

критического обсуждения в рамках встречи актеров и режиссеров со зрителями и критиками в расках специальных абонементов. Благодаря выстроенной системе у театральных коллективов появляется возможность гастролировать и показывать спектакли за пределами одного города разной публике, включая зрителей с ограниченными возможностями. Феномен фестивалей зарзуэлы заключается в сочетании традиций испанского театра и общеевропейских тенденций, преследующих как культурные, так и образовательные цели, конечным результатом которых является поддержание интереса и сохранение национального жанра зарзуэлы.

THE PHENOMENON OF ZARZUELA FESTIVALS IN SPAIN

The report is devoted to the study of the phenomenon of the festival movement that has developed around one of the ancient genres of Spanish musical theater — zarzuela. Using the comparative analysis method, festivals such as *The Zarzuela and opera Festival* in the Amaya Theater, *The small Zarzuela Festival* in Madrid, *The Lyric Theater Festival*, in Oviedo and *The Zarzuela Festival*, in Tenerife will be examined. The historical range of festivals is deliberately chosen from three to thirty years or more, since from a historical perspective it will be interesting to see how the concept has changed over time. Such a significant number of festivals for such a small country as Spain is argued primarily by the fact that zarzuela, despite its national popularity, is not a regular genre of repertory musical theater. A distinctive feature of Spanish musical theater posters is the repetition of the same performance over a period. For example, the zarzuela *Saffron Rose* at the Zarzuela Theater in Madrid runs for 18 days in a row in two casts. Consequently, exclusively during festivals a unique opportunity is created to be acquainted with a diverse repertoire. Moreover, if at the *The small Zarzuela Festival* in Madrid, in the preliminary performance, each participant in the action will be indicated on the poster, then in the new *The small Zarzuela Festival* at the Amaya Theater, all participants, including the director, are deliberately hidden in the poster. Conceptually, festivals also differ from each other in the category of audience for which they are designed. For example, the *The small Zarzuela Festival* program introduces the genre for the youngest viewers. One of the main issues is the preservation of zarzuela as a genre; therefore performances undergo a special selection and receive the opportunity for critical discussion as part of a meeting between actors and directors with audiences and critics thanks to a system of special subscriptions. Thanks to the established system, theater groups have the opportunity to tour and show performances outside the same city to different categories of spectators, including spectators with disabilities. The phenomenon of zarzuela festivals lies in the combination of Spanish theater traditions and pan-European trends, pursuing both cultural and educational goals, the result of which is to maintain interest and preserve the national zarzuela genre.

АРТЁМОВА **Евгения** **Георгиевна,** **доктор**
искусствоведения, профессор, Дирекция
образовательных программ, Московский городской
университет, Москва, Россия

Eugenia G. ARTEMOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Professor, Directorate of Educational Programs, Moscow
City University, Moscow, Russia



ОПЫТ СИНТЕЗА РЕАЛЬНОГО И ВИРТУАЛЬНОГО В ЖАНРЕ AR-ОПЕРЫ «ЛЮБОВЬ К ТРЕМ ЦУКЕРБРИНАМ» КОНСТАНТИНА КОМОЛЬЦЕВА

Доклад посвящен анализу AR-оперы Константина Комольцева «Любовь к трем цукербринам» по роману Виктора Пелевина. Опера с ироничным названием, в котором соединены имена создателей Фейсбука (Марк Цукерберг) и Google (Сергей Брин), представляет пример обновления жанра путем внедрения в него передовых компьютерных технологий. Традиционные средства живого театра соединены с новыми компьютерными и визуальными системами: это технологии добавленной (AR) и виртуальной (VR) реальности, динамические голограммы, компьютерно-синтезированный звук. Родившаяся из идеи создания футуристической сценической трилогии «Я, робот» о взаимоотношениях человека и искусственного интеллекта, опера стала первой частью этой трилогии, во вторую и третью вошли балет «Двухсотлетний человек» по роману Айзека Азимова и компьютерная драма «O-N-A» по фильму Спайка Джонза. Язык оперы продиктован ее идеей, он эклектичен и интертекстуален. В музыкально-стилистическом миксте преобладает медитативная, сонорная и конкретная музыка, в которую проникает хорал и рэп, спектрализм и радиоджинглы. Сюжет, разворачивающийся в 11 картинах, складывается словно из «пикселей» привычного и компьютерного мира, между которыми практически невозможно провести границу. Сценический язык, ставший неотъемлемой частью этого сочинения, неординарен и технологичен. Версия трансформированной многоплановой реальности, созданная Георгием Исаакием, связывает воедино обрывки линейной истории отдельных людей и фрагменты захватившего их сознание виртуального мира, который можно рассмотреть только с помощью специальных планшетов. Эпизоды этой множественной реальности переключаются в клиповом режиме, в котором появляются жрецы и мифологические существа, герои известных компьютерных игр и реальные люди. «Любовь к трем цукербринам» — первый опыт в жанре AR-оперы, в которой реальные персонажи взаимодействуют с виртуальными, а компьютерные технологии становятся не только средством создания сценического образа, но проникают в самую суть оперной драматургии.

EXPERIENCE OF SYNTHESIS OF THE REAL AND VIRTUAL IN THE GENRE OF AR-OPERA *THE LOVE FOR THREE ZUCKERBRINS* BY KONSTANTIN KOMOLTSEV

The report is devoted to the analysis of the AR-opera *Love for Three Zuckerbrins* by Konstantin Komoltsev based on the novel by Victor Pelevin. The opera with an ironic title, which combines the names of the creators of Facebook Mark Zuckerberg and Google Sergey Brin, represents an example of updating the genre by introducing advanced computer technologies into it: traditional means of live theater are combined with new computer and visual systems: these are augmented reality (AR) and virtual technologies (VR) reality, dynamic holograms, computer-synthesized sound. Born from the idea of creating a futuristic stage trilogy *I, Robot* about the relationship between man and artificial intelligence, opera became the first part of this trilogy, the second and third included the ballet *Bicentennial Man* based on the novel by Isaac Asimov and the computer drama *O-N-A* based on the film by Spike Jonze. The language of the opera is dictated by its idea, it is eclectic and intertextual. The musical and stylistic mix is dominated by meditative, sonorous and concrete music, into which chorale and rap, spectralism and radio jingles penetrate. The plot, unfolding in 11

pictures, is made up of ‘pixels’ of the familiar and computer worlds, between which it is almost impossible to draw a boundary. The stage language, which has become an integral part of this work, is extraordinary and technological. The version of transformed multidimensional reality created by Georgy Isaakyan connects together fragments of the linear history of individual people and fragments of the virtual world that has captured their consciousness, which can only be viewed with the help of special tablets. Episodes of this multiple reality are switched in clip mode, in which priests and mythological creatures, heroes of famous computer games and real people appear. *The Love for Three Zuckerbrins* is the first experience in the AR-opera genre, in which real characters interact with virtual ones, and computer technology is not only a means of creating a stage image, but penetrates into the very essence of operatic dramaturgy.

БАБИЧЕВА Елена Викторовна, профессор, кафедра оперной подготовки, Российская академия музыки имени Гнесиных, режиссер, Оперный театр-студии имени Ю. А. Сперанского, Москва, Россия

Elena V. BABICHEVA, Professor, Opera Training Department, Gnesin Russian Academy of Music, Director of the Speransky Opera Theatre-Studio, Moscow, Russia



Музыкальный этюд в решении сценических задач актерской выразительности

В докладе рассматривается методология музыкально-этюдной практики обучения студентов-вокалистов на кафедре оперной подготовки РАМ имени Гнесиных. Современный музыкальный театр демонстрирует острейшую проблему отсутствия связи происходящего на сцене с музыкой, что разрушает природу оперного жанра. Как научить будущих оперных певцов органично жить в пространстве музыкальной реальности? Принцип сценического существования в музыке был заложен профессором Ю. А. Сперанским — заведующим кафедрой оперной подготовки и создателем Оперного театра-студии. Выдающийся педагог и режиссер опирался на практику физических действий системы К. С. Станиславского и предлагал студентам искать драматургическую мотивацию в самой музыке, в действенном развитии конкретной сцены. Он считал своей главной задачей научить студентов кропотливому анализу всех нюансов музыки, в которых заключена логика развития мысли и чувства, а также умению воплощать их в цепи физических действий. Сегодня этот сложнейший путь поиска правды сценического существования в музыке мы начинаем с этюдов на первом курсе и в дальнейшем используем в репетициях спектаклей оперной студии. Практика показала, что самой продуктивной формой исследования образа, глубинного понимания его психологических характеристик и поступков является этюд. Этюд — это вымысел психофизического состояния. В этюдной практике педагог-режиссер помогает студентам-вокалистам воспринимать музыку и органично действовать в сценическом пространстве с помощью психологических и физических приспособлений. Важно подчеркнуть, что, используя эту методологию, мы идем на репетиции от частного к общему, предлагая студентам искать действенное осмысление сквозной линии развития образа. Данный метод помогает решению одной из

важнейших проблем актерской выразительности и психологической оправданности существования вокалиста в музыке.

MUSICAL ETUDE IN SOLVING STAGE PROBLEMS OF ACTOR'S EXPRESSIVENESS

The paper discusses the methodology of musical and etude practice of teaching vocal students at the Department of Opera Training of the Gnessin Russian Academy of Music. Modern musical theater demonstrates the most acute problem of the lack of connection between what is happening on the stage and music, which destroys the conventionality of the opera genre. How to teach future opera singers to live organically in the space of musical reality? Professor Yuri Speransky, the head of the Department of Opera Training and the creator of the Opera Studio Theater laid down the principle of stage existence in music. The outstanding teacher and director relied on the practice of physical actions of Constantine Stanislavsky's system and suggested that students look for dramaturgical motivation in the music itself, in the effective development of a particular scene. He considered his main task to teach students a painstaking analysis of all the nuances of music, which contain the logic of the development of thought and feeling, as well as the ability to embody them in a chain of physical actions. Today, we begin this most difficult way of searching for the truth of stage existence in music with etudes in the first year and later use it in rehearsals of performances of the opera studio. Practice has shown that the most productive form of studying an image, a deep understanding of its psychological characteristics and actions is a sketch. A study is a fiction of a psychophysical state. In etude practice, the teacher-director helps vocal students to perceive music and organically act in the stage space with the help of psychological and physical methods. It is important to emphasize that using this methodology, we go from the particular to the general in rehearsals, inviting students to look for an effective understanding of the through line of image development. This method helps to solve one of the most important problems of actor's expressiveness and psychological justification of the vocalist's existence in music.

БЕРЕЗОВЧУК Лариса Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, сектор кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Larisa N. BEREOVCHUK, PhD, Associate Professor, Senior Researcher, Movies and TV Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia



ПЕРСОНАЖ В ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО:

МИФОЛОГЕМА ИЛИ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА?

Условность музыкального театра сегодня исследователями осознается как его сущностное свойство на всех уровнях — от либретто, которое создается первым, и системы персонажей до воплощения оперного произведения на сцене. В чем причина тотальной условности оперного жанра? Что делает жизнь и людей, воспроизводимых в опере музыкально-драматическими средствами, столь не похожими на реальный мир? На первый взгляд, может показаться, что гипертрофия условности формируется еще на этапе создания либретто оперы. В литературоведении его принято считать вторичным

прикладным жанром. Чаще всего основой либретто служит прецедентный (первичный, оригинальный) литературный текст. Он может быть как эпическим повествованием (мифом об Орфее, легендой о Тристане и Изольде или о соблазнителе Дон Жуане, авторским романом в стихах «Евгением Онегиным» и др.), так и драматическим сочинением («Женитьба Фигаро, или Безумный день», «Борис Годунов», «Отелло», «Макбет» и др.). В либретто оперы обычно сокращается число персонажей в сравнении с драматическими либо эпическими литературными оригиналами. Изменения происходят в направлении развития образов главных действующих лиц и степени выразительности их характеров. Эту же сторону персонажей усиливает и конкретизирует музыкальный компонент. Не менее значимыми для возникновения условности оказываются разнообразные связи оперного жанра с мифом (происхождение оперы, мифологические сюжеты, мифотворческая эстетика оперного театра Вагнера и др.), которые давно стали объектами исследования в гуманитарных науках. Но, несмотря на это, музыкально-драматические образы персонажей оперы по-прежнему изучаются преимущественно в координатах «психологической правды», подобно персонажам в спектакле драматического театра. Но условность может возникать вследствие иных предпосылок работы над сюжетом и системой персонажей в драматическом произведении. Оперные либретто традиционно писались по модели литературной деятельности «сочинителя». В последней четверти XX века при работе над киносценарием, еще одним прикладным литературным жанром, сложились принципы «конструирования» сценаристом персонажей фильма на основании базовых для личности психических структур и их функций при взаимодействии индивида и общества. Сегодня подобный подход при создании киноповествования на уровне сценария и разработки системы персонажей для американской киноиндустрии стал реально доминирующим. Его существо: персонаж фильма, в особенности главные персонажи в кинонарративе, трактуются как мифологемы. Моментом начала трактовки персонажей как мифологем явилась разработка сценариев для фильмов эпопеи Джорджа Лукаса «Звездные войны». Построение повествований в них и формирование системы персонажей велось по концепции космологического мифа о герое при непосредственном участии антрополога Джозефа Кэмпбелла, создавшего его теорию в труде «Тысячеликий герой». Она опиралась на положения К. Г. Юнга о коллективном бессознательном и об архетипах. Учитывались также функциональные аспекты персонажей в повествованиях, которые изучал на материале волшебных сказок Владимир Пропп. Сегодня американское сценарно-научное сообщество превратилось в индустрию по производству сценариев (как вторичных текстов, так и оригинальных), распространяя мифотворческие принципы работы над системой персонажей во всех национальных кинематографиях мира. Является ли принцип «конструирования» системы персонажей в синтетическом звукозрительном произведении чем-то принципиально новым? Были в практике создания оперных либретто подобные тенденции? При этом нужно иметь в виду: *любой космологический либо космогонический миф является повествованием, но далеко не любое повествование является мифом, а его персонажи — мифологемами*. В докладе на примерах трактовки в оперных либретто главных мужских персонажей будут представлены два разных подхода к созданию образа человека в музыкальном театре.

A CHARACTER IN THE OPERA LIBRETTO:
A MYTHOLOGEME OR A MUSICAL AND DRAMATIC IMAGE OF A PERSON?

The conventionality of musical theater is now recognized by researchers as its essential property at all levels — from the libretto, which is created first, and the character system to the embodiment of the opera work on stage. What is the reason for the total conventionality of the opera genre? What makes the life and people reproduced in opera by musical and dramatic means so different from the real world? At first glance, it may seem that the hypertrophy of conventionality is formed even at the stage of creating the opera's libretto. In literary studies, it is considered to be a secondary applied genre. Most often, the basis of a libretto is a precedent (primary, original) literary text. It can be either an epic narrative (the myth of Orpheus, the legend of Tristan and Isolde or the seducer Don Juan, the author's novel in verse *Eugene Onegin*, etc.), or a dramatic composition (*La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro, Boris Godunov, Othello, Macbeth*, etc.). In the libretto of an opera, the number of characters is usually reduced in comparison with dramatic or epic literary originals. Changes occur in the direction of the development of images of the main characters and the degree of expressiveness of their characters. The same side of the characters is reinforced and concretized by the musical component. No less significant for the emergence of conventionality are the various connections of the opera genre with myth (the origin of opera, mythological plots, myth-making aesthetics of the Wagner Opera House, etc.), which have long been objects of research in the humanities. But, despite this, musical and dramatic images of opera characters are still studied mainly in the coordinates of 'psychological truth,' like characters in a drama theater performance. But the convention may arise due to other prerequisites for working on the plot and character system in a dramatic work. Opera librettos were traditionally written according to the model of the literary activity of the 'composer'. In the last quarter of the twentieth century, when working on a screenplay, another applied literary genre, the principles of 'constructing' film characters by the screenwriter on the basis of basic mental structures for the individual and their functions in the interaction of the individual and society were formed. Today, such an approach to creating a film narrative at the script level and developing a character system for the American film industry has become really dominant. His being: movie characters, especially the main characters in the film narrative, are treated as mythologemes. The moment when the characters began to be interpreted as mythologemes was the development of scripts for the films of George Lucas epic *Star Wars*. The construction of narratives in them and the formation of a system of characters was carried out according to the concept of the cosmological myth of the hero with the direct participation of the anthropologist Joseph Campbell, who created his theory in the work *The Thousand-Faced Hero*. It was based on Carl Gustav Jung's ideas about the collective unconscious and archetypes. We also took into account the functional aspects of the characters in the narratives that Vladimir Propp studied using the material of fairy tales. Today, the American screenwriting and science community has become an industry for the production of scripts (both secondary texts and original ones), spreading the myth-making principles of working on the character system in all national cinematographies of the world. Is the principle of 'constructing' a system of characters in a synthetic audio-visual work something fundamentally new? Were there any similar trends in the practice of creating opera librettos? At the same time, it should be borne in mind: ***any cosmological or cosmogonic myth is a narrative, but not every narrative is a myth, and its characters are mythologemes.***

The report will use examples of the interpretation of the main male characters in opera librettos to present two different approaches to creating the image of a person in a musical theater.

БОБРИК Олеся Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, сотрудник Архива Нотной библиотеки ГАБТ России, Москва, Россия

Olesya A. BOBRIK, PhD, Associate Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Senior Researcher, State Institute of Art Studies, Archive of the Bolshoi Theatre Music Library, Moscow, Russia



«БОРИС ГОДУНОВ» МУССОРГСКОГО В ИНСТРУМЕНТОВКЕ ШОСТАКОВИЧА — ОПУС, ОСТАВШИЙСЯ В ИСТОРИИ?

1920-е годы стали временем возрождения «Бориса Годунова» в авторской редакции, уточненной и дополненной по автографам Мусоргского Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом. Казалось бы, выход клавира и партитуры в совместном издании «Музсектора Госиздата» и Оксфордского университета (1927, 1928), а также премьеры в ленинградском ГАТОБе (1928) и в радиотрансляции из Берлина (1932) должны были снять вопросы относительно того, как должен звучать подлинный «Борис Годунов». Однако этого не произошло. Одним из подтверждений тому стала инструментовка «Бориса Годунова», сделанная Д. Д. Шостаковичем по заказу Большого театра в 1939–1940 годах. Зачем композитор, погруженный в работу над Фортепианным квинтетом и другими сочинениями, согласился на выполнение масштабного заказа? Чем он обосновывал необходимость новой инструментовки знаменитой оперы? Как соотносились в обновленной партитуре стиль Мусоргского и Шостаковича? Почему судьба «Бориса Годунова» в инструментовке Шостаковича оказалась несчастливой, а его сценическая история — прерывистой и бедной событиями? Ответы на эти и другие вопросы предложены в докладе.

BORIS GODUNOV BY MUSSORGSKY, ORCHESTRATED BY SHOSTAKOVICH:
AN OPUS LEFT IN HISTORY?

The 1920s became the time of the revival of *Boris Godunov* in the author's edition, refined and supplemented by Mussorgsky's autographs by Boris Asafiev and Pavel Lamm. One would have thought that the release of the clavier and score in the joint publication of the Gosizdat Music Sector and Oxford University (1927, 1928), as well as the premieres in the Leningrad State Theater of Opera and Ballet (1928) and in a Berlin radio broadcast (1932) should have solved the question of how the authentic *Boris Godunov* should have sounded. However, this did not happen. One confirmation of this was the orchestration of *Boris Godunov* by Dmitri Shostakovich commissioned by the Bolshoi Theater in 1939–1940. Why did the composer, immersed in work on the Piano Quintet and other works, agree to carry out a large-scale order? How did he justify the need for a new instrumentation of the famous

opera? How did the styles of Mussorgsky and Shostakovich compare in the updated score? Why did *Boris Godunov* in Shostakovich's instrumentation turn out to be ill-fated, and why was its stage history intermittent and uneventful? Our report will answer these and other questions.

БОНДАРЕНКО Игорь Евгеньевич, режиссер Новосибирского Государственного академического театра оперы и балета – НОВАТ, Новосибирск, Россия

Igor E. BONDARENKO, Stage Director, Novosibirsk Opera and Ballet Theater, Novosibirsk, Russia



ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССУРЫ БАРОЧНОЙ ОПЕРЫ
НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ СПЕКТАКЛЯ «ТОМАС И САЛЛИ» Т. А. АРНА
В НОВОСИБИРСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Театр XXI века справедливо назван «режиссерским театром». Режиссура в оперном театре помогла избавиться от штампов и во многом вернуться к авторскому замыслу. Такие видные отечественные деятели, как режиссер Борис Покровский и дирижер Евгений Акулов, создали принципиально новую систему обучения и воспитали не одно поколение выдающихся оперных режиссеров современности. В последнее десятилетие, на волне возрастающего интереса к музыкальной культуре барокко, на отечественных сценах все чаще появляются оперы XVII и первой половины XVIII века, и здесь начинаются трудности. Партитуры опер эпохи барокко, равно как и либретто, не являются законченными произведениями, в отличие от опер, написанных позднее. Здесь встает вопрос о сотворчестве режиссера и дирижера в работе над постановкой спектакля и создании новой исполнительской партитуры на основе автографа. Барочная опера требует (в сравнении с классической) иной системы работы режиссера над материалом, знания исторического контекста и тонкостей, связанных с утраченной исполнительской практикой. В апреле 2023 года на сцене Новосибирского Государственного академического театра оперы и балета состоялась российская премьера оперы английского композитора Т. А. Арна «Томас и Салли, или Возвращение моряка», — первое в России обращение к творчеству Арна. В докладе будет рассмотрен процесс совместного создания новой исполнительской партитуры на основе издания оперы 1761 года в виде вокальных партий и *basso continuo*, как пример тесного сотрудничества режиссера и музыкального руководителя. Обосновывается важность привлечения к работе научного консультанта при обращении режиссера к репертуару XVIII века. В поисках актуализации сюжета постановщики спектакля не пошли по пути его осовременивания. Для придания динамики был обострен социальный конфликт между главными персонажами Салли, Сквайром и Томасом, усилена роль хора, которая в оригинале сводится к минимуму. Впервые прозвучал вставной номер миссис Сиббер, купиремый в зарубежных постановках, а сам персонаж стал неотъемлемым в развитии сюжета. Решение художником сценического пространства помогло раскрыть режиссерскую сверхзадачу, вывести на первый план острый социальный конфликт с помощью четкого зонирования сцены, закрепленного за каждым персонажем. Два акта оперы были объединены в один и разделены танцевальной сценой и «чистой» переменной декораций. Подобный прием характерен

для современных оперных постановок, он привносит дополнительную динамику в сценическое действие. Новое для российской сцены произведение получило живой отклик у публики благодаря тонкой проработке взаимоотношений персонажей, профессиональному подходу к реализации поставленных задач со стороны музыкантов-исполнителей и всей постановочной труппы театра.

PROBLEMS OF BAROQUE OPERA STAGE DIRECTION
USING THE EXAMPLE OF THE SPECTACLE *THOMAS AND SALLY* BY THOMAS AUGUSTINE ARNE
AT THE NOVOSIBIRSK OPERA AND BALLET THEATER

Theater of the 21st century is rightly called 'stage director's theatre'. Directing at the opera house helped get rid of clichés and in many ways return to the author's intention. Famous Russian figures, such as director Boris Pokrovsky and conductor Evgeny Akulov, created a new system of education for opera stage directors. In the last decade, operas from the 17th and first half of the 18th centuries have often been performed on Russian stages, and this is where difficulties begin. The scores of Baroque operas are not complete works, unlike operas written later. Here the question arises about the co-creation of the stage director and conductor in the work on staging the performance and the creation of a new score for the performance based on the autograph. Baroque opera requires (compared to classical) a different system of directorial work on the material, knowledge of the historical context and subtleties associated with lost performing practice. In April 2023, the Russian premiere of the opera *Thomas and Sally, or the Return of the Sailor*, by the English composer Thomas Augustine Arne, took place at the Novosibirsk Opera and Ballet Theater. The report will examine the process of creating a new performance score based on the 1761 edition of the opera in the form of vocal parts and basso continuo. This is an example of collaboration between the stage director and music director. The importance of involving a scientific consultant when working with an 18th-century opera is substantiated. In search of updating the plot, the directors of the play did not follow the path of modernizing it. To enhance the dynamics, the social conflict between the main characters Sally, Squire and Thomas was intensified; the enhanced role of the chorus was minimized in the original. For the first time, Mrs. Cibber's insert number, which is not performed in international productions, was performed; the character herself became noticeable in the development of the plot. The artist's solution to the stage space helped to reveal the director's idea and bring to the fore an acute social conflict with the help of a clear zoning of scenes assigned to each character. The two acts of the opera were combined into one and separated by a dance suite and a 'pure' variable set. This technique, characteristic of modern opera productions, adds to the dynamics of the stage action. The work, new to the Russian stage, received a loud response in publications due to the subtle elaboration of the characters' figures, the professional approach to solving the assigned tasks on the part of the performing musicians and the entire theater production troupe.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич, кандидат
искусствоведения, преподаватель, Средняя специальная
музыкальная школа Санкт-Петербургской
государственной консерватории имени Н. А. Римского-
Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Dmitry BRAGINSKY, PhD, Lecturer at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory Music School, Saint
Petersburg, Russia



ОПЕРА МОИЮШКО «СТРАШНЫЙ ДВОР» НА СЦЕНЕ МАЛЕГОТА (1953):
ОСОБЕННОСТИ СЦЕНОГРАФИИ И РЕЖИССУРЫ

В творческом наследии Станислава Моноюшко насчитывается семь опер и семь оперетт. Однако из всего этого многообразия на сценах отечественного театра шло только два его опуса: оперы «Галька» (*Halka*) и «Страшный двор» (*Straszny dwór*). «Галька», начиная с XIX века, прочно вошла в репертуарную обиходу отечественных театров и постоянно шла на сценах в разных городах страны. Однако опера «Страшный двор», принадлежащая к лучшим опусам Моноюшко, не была избалована вниманием постановщиков. Удивительно, но этот оперный шедевр оставался, в основном, неизвестен в России. Единственная значимая постановка этой оперы в советское время состоялась на сцене Ленинградского Малого оперного театра в 1953 году (режиссер-постановщик — Николай Смолич, дирижер — Юрий Гамалей, художник-постановщик — Георгий Мосеев). Доклад посвящен анализу особенностей режиссуры и сценографии этой уникальной постановки.

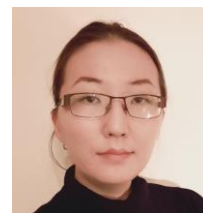
MONIUSZKO'S OPERA *STRASZNY DWÓR* (*THE HAUNTED MANOR*) ON THE STAGE OF MALEGOT
(1953): FEATURES OF SCENOGRAPHY AND DIRECTION

Stanislav Monyushko's creative legacy includes seven operas and seven operettas. However, of all this diversity, only two of his opuses were performed on the stages of the national theater: the operas *Halka* and *Straszny dwór* (*The Haunted Manor*). Since the 19th century, *Halka* has been firmly included in the repertoire of Russian theaters and has been constantly playing on stages in different cities of the country. The opera *Straszny dwór* belongs to Monyushko's best opuses, but it is surprising that this operatic masterpiece remained mostly unknown in Russia. The only significant production of this opera took place on the stage of the Leningrad Maly Opera House in 1953 (directed by Nikolai Smolich, conducted by Yuri Gamaley, production designer by Georgy Moseev). The report is devoted to the analysis of the features of directing and scenography of this unique production.

БУБЕЕВА Светлана Баяровна, аспирант, кафедра
аналитического музыкознания, Российская академия
имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Пилипенко Нина Владимировна,
доктор искусствоведения

Svetlana B. BUBEEVA, Postgraduate Student, Analytical Musicology
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
Scientific adviser — Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)



Венские зингшпили Диттерсдорфа занимают центральное положение в наследии композитора и во многом сыграли поворотную роль в его творческом пути. Их создание пришлось на период проведения театральной реформы Иосифа II, направленной на поддержку немецкой комической оперы в качестве альтернативы итальянской. Однако несмотря на попытки создания благоприятных условий для рождения национальной оперы, этот процесс во многом тормозился немалой проблемой — отсутствием модели, служившей ориентиром в создании нового жанра. В отличие от своих современников, Диттерсдорф наряду с В. А. Моцартом избрал в качестве основы итальянские традиции *buffa*, которые прослеживаются в первую очередь в особенностях сюжета и составе действующих лиц. Такое решение было является весьма естественным, поскольку композитор до появления первого зингшпиля работал именно в жанре итальянской комической оперы. Обратив внимание на либретто всех четырех немецких опер этого периода («Доктор и аптекарь» 1786, «Обман через суеверие» 1786 г., «Исправившийся Демокрит» 1787 г., «Любовь в сумасшедшем доме» 1787 г.), легко обнаружить, что зингшпили словно скроены по единому шаблону, где узнаются маски комедии дель арте и многочисленные буффонные трюки. Возможно поэтому сочинения пришлись по вкусу публике, так как сочетали лучшие черты итальянской буффа. Однако в этом случае встает закономерный вопрос, следует ли относить оперы Диттерсдорфа к жанру зингшпиля или стоит признать, что композитор лишь удачно скопировал итальянскую буффа?

CARL DITTERSDORF'S SINGSPIEL LIBRETTI AND ITALIAN COMIC OPERA

Dittersdorf's Viennese zingspiel occupy a central position in the composer's legacy and in many ways played a pivotal role in his creative path. Their creation took place during the period of Joseph's theatrical reform, aimed at supporting German comic opera as an alternative to Italian. However, despite attempts to create favorable conditions for the birth of the national opera, this process was largely hampered by a considerable problem — the lack of a model that served as a guideline in the creation of a new genre. Unlike his contemporaries, Dittersdorf, along with Mozart chose the Italian *buffa* traditions as the basis, which can be traced primarily in the features of the plot and the composition of the actors. This decision was very natural, since the composer, before the appearance of the first singspiel, worked precisely in the genre of Italian comic opera. Paying attention to the librettos of all four German operas of this period (*Doktor und Apotheker* 1786, *Der Betrug durch Aberglauben, oder Die Schatzgräber* 1786, German version of *Democrito corretto* 1787, *Die Liebe im Narrenhause* 1787), it is easy to find that the singspiel seems to be tailored according to a single template, where the masks of *commedia dell'arte* are recognized and numerous buffoonery tricks. Perhaps that is why the compositions were liked by the public, as they combined the best features of the Italian *buffa*. However, in this case, a legitimate question arises, should Dittersdorf's operas be attributed to the singspiel genre, or should we admit that the composer only successfully copied the Italian *buffa*?

БУЧЧО, Даниэле, аспирант Казанской государственной Консерватории, Казань, Россия, исследователь, пианист, лектор, PhD, член совета управляющих ассоциации Вышнеградского в Париже

Daniele BUCCIO, doctoral candidate at the Kazan State Conservatory, Kazan, Russia, PhD, researcher, pianist, lecturer, member of the board of the Wyschnegradsky Association of Paris



ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ
«Вечного чужестранца. Музыка-сценического действия в 5 картинах» соч. 50
ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ВЫШНЕГРАДСКОГО (1893–1979)

Составление и написание «Вечного чужестранца. Музыка-сценического действия в 5 картинах» соч. 50, задуманного для четырех фортепиано, настроенных парами с разницей в четверть тона, ударных, виолончели *ad libitum*, солистов и смешанного хора, сопровождали автора на протяжении шести десятилетий, с конца 1910-х до конца 1970-х годов. Эта «короткая опера», для которой автор разрабатывал замысел и сценарий, создал текст либретто и партитуру, осталась незавершенной и до сих пор неопубликованной и неисполненной. Незавершенность касается последней сцены и завершающего момента всего сценического развития. Автор, помимо пяти картин (сцен, эпизодов), предусмотрел также «Пролог», для которого он завершил оркестровый «Этюд» в июле 1964 года, и «Эпилог», который так и не был реализован. Еще 10 сентября 1979 года, всего за несколько дней до своей смерти, Вышнеградский упомянул Стивену У. Эллису «определенные причины» своего отказа закончить его соч. 50. Первые идеи, касающиеся драматургического видения «Вечного чужестранца», были записаны автором в тетради 1918 года после опыта, о котором он позже вспоминал как своего рода сверхсознательное откровение. На самом деле это произведение является второй частью цикла трех «мистерий». В начале 1940-х годов Вышнеградский посвятил себя полному написанию либретто, первоначально озаглавленного «мистерия перевоплощения», и продолжал сочинять со спонтанной прерывностью пять картин до 1960-х годов. В письме Александру Николаевичу Черепнину от 1 октября 1968 года автор признавался, что задумывал музыку «Вечного чужестранца» как «абсолютную», состояние, вытекающее непосредственно «из общего замысла» и соответствующее «внутреннему содержанию произведения». Музыка «Вечного чужестранца» поэтому задумывалась как сокровенно присущая развитию сценического действия, подобно тому, как автор предвидел для танца в «Хореографическом акте» соч. 27, произведении со сценическим действием без сольных танцоров, законченном Вышнеградским в конце 1950-х годов, и первой части вышеупомянутого диалектического набора. Подобно «Хореографическому акту», название которого первоначально было «Мистерия тождества» и прямо посвящено автором русскому народу («в нем я выражаю свою веру в русский народ и в его великое духовное предназначение»), действие «Вечного чужестранца» «происходит в России и вся *ambiance* русская». Предмет представления касается взаимодействия индивида с различными социально установленными контекстами; в эпиграф автор поместил отрывки из «Так говорил Заратустра» Ницше и из первого послания святого Павла к Коринфянам. Доклад посвящен рассмотрению драматургических особенностей

сюжета и литературным отсылкам, запечатленным в концепции замысла, некоторым гипотезам о причинах незавершенности произведения в свете диалектической концепции автора и его пристрастия к процедуре «совпадения противоположностей», а также некоторым композиционным особенностям, среди которых: включение цитат из его собственных предыдущих произведений, имеющих чисто инструментальный вид; полистилизм (достигающий кульминации в третьей картине с представлением конкурса композиции в академическом контексте); уточнение четвертитоновой системы применительно к драматургической цели; ретроспективные отсылки к собственному музыкальному творчеству и к оперной традиции. Наблюдение стилистических черт и технических принципов этого произведения, посредством которых автор добивался единства различных выразительных средств, стремится уловить общий смысл драматургии для автора и охватить в целом причины, лежащие в основе реализации собственной конкретной идеи «синтеза» в контексте всего его творчества.

ON THE FEATURES OF THE DRAMATURGICAL AND THE MUSICAL STYLE
OF *THE ETERNAL STRANGER. MUSICAL-STAGE ACTION IN 5 EPISODES L'ÉTERNEL ÉTRANGER.*
ACTION MUSICO-SCÉNIQUE EN 5 ÉPISODES OP. 50
BY IVAN ALEXANDROVICH VYSHNEGRADSKY (1893–1979)

The elaboration and the writing of *The Eternal Stranger. Musical and Stage Action in 5 scenes op. 50 (L'éternel étranger. Action musico-scénique en 5 épisodes op. 50)*, conceived for four pianos tuned in pairs a quarter-tone apart, percussion, cello ad libitum, soloists and a mixed choir, accompanied the author for six decades, from the late 1910s to the late 1970s. This 'short opera,' for which the author developed the concept and script, created the text of the libretto and the musical score, remained unfinished, and is still unpublished and unperformed. Incompleteness concerns the last scene and the final moment of the entire stage development. The author, in addition to five scenes (later named episodes), also provided for a 'Prologue,' for which he completed an orchestral 'Etude' in July 1964, and an 'Epilogue,' which was never realized. As early as September 10, 1979, just a few days before his death, Vyshnegradsky mentioned to Stephen W. Ellis 'certain reasons' for his refusal to conclude his Op. 50. The first ideas regarding the dramatic vision of *The Eternal Stranger* were jotted down by the author in a notebook dating back to 1918 following an experience that he later recalled as a kind of superconscious revelation. In fact, this work is the second part of a dialectical set of three 'mysteries'. In the early 1940s, Vyshnegradsky devoted himself to the complete writing of the libretto, initially entitled *The Mystery of Reincarnation*, and continued to compose with spontaneous discontinuity the five scenes of the work until the 1960s. In a letter to Alexander Nikolayevich Tcherepnin dated October 1, 1968, the author admitted that he intended the music of *The Eternal Stranger* to be 'absolute,' a feature that followed directly 'from the general plan' and corresponded to the 'internal content of the work.' The music was therefore conceived as intimately inherent in the development of the stage action, just as the author envisaged for the dance in the *Choreographic Act*, Op. 27, a work with stage action without solo dancers, completed by Vyshnegradsky in the late 1950s, constituting the first part of the above-mentioned dialectical set. Similarly to the *Choreographic Act*, whose title was originally *The Mystery of Identity* and expressly dedicated by the author to the Russian people ('in it I express my faith in the Russian people and in their great spiritual destiny'), the action of *The Eternal Stranger* 'takes place in Russia

and the whole *ambiance* is Russian.’ The subject matter of the presentation concerns the interaction of the individual with various socially established contexts; in the epigraph the author placed excerpts from Nietzsche’s *Thus Spoke Zarathustra* and from the first letter of St. Paul to the Corinthians. The study is devoted to the consideration of the dramatic features of the plot and literary references imprinted in the concept of the plan, some hypotheses about the reasons for the incompleteness of the work in the light of the author’s dialectical conception and his predilection for the procedure of ‘coincidence of opposites’, as well as some compositional features, including: the inclusion of quotes from his own previous works with a purely instrumental appearance; polystylism (culminating in the third scene with the representation of a composition competition in an academic context); the clarification of the quarter-tone system in relation to dramatic purposes; retrospective references to his own musical work and to the operatic tradition of the century. The observation of the stylistic features and of technical principles employed in this work, through which the author achieved a unity of various means of expression, aims to capture the general meaning of dramaturgy for the author and to discover in general the reasons underlying the implementation of his own specific idea of ‘synthesis’ in the context of his entire creative work.

ВАВИЛИНА Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Natalia Y. VAVILINA, PhD, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ОСВЕЩЕНИЯ В ИНТЕРМЕДИЯХ «ПАЛОМНИЦЫ» ДЖИРОЛАМО БАРГАЛЬИ (1589)

Шесть интермедий к «Паломнице» (*La Pellegrina*) Джироламо Баргальи, представленные во Флоренции в мае 1589 года в честь свадьбы Фердинанда I Медичи и Кристины Лотарингской, вошли в истории мирового музыкального театра как одно из самых грандиозных придворных зрелищ эпохи Ренессанса. Оформление интермедий было поручено Бернардо Буонталенти, который помимо сложной машинерии, декорации и костюмов разработал еще и новаторскую систему освещения, ставшую воплощением принципов «чуда» (*meraviglia*) и «великолепия» (*magnificenza*) в итальянском театре. Благодаря подробному описанию праздника, выполненному Бастиано де Росси Apparato e intermedi per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di don Ferdinando de' Medici e Madama Cristina di Lorena), мы можем понять, насколько важным для оформления спектакля оказался театральный свет во всех его технических и символических проявлениях. В докладе затронута проблема «секуляризации» театрального света, которая, как полагает ряд исследователей, проявила себя уже в светских придворных представлениях XVI века. Однако, как мы постараемся показать, свет в интермедиях Буонталенти не утратил своей «божественной» природы, в чем можно видеть прямое продолжение традиций флорентийских священных представлений (*sacre rappresentazioni*). Одним из эффектов, поразивших воображение публики, стала имитация дневного — солнечного, света с

помощью скрытых за бугафорскими облаками светильников. Подобный же эффект наблюдали зрители представления «Царя Эдипа» Софокла в театре Олимпико в 1585 году. С одной стороны, это можно рассматривать как признак поворота к театральному «реализму», а с другой — не будем забывать, что именно солнечный свет в христианской доктрине являлся эманацией божественной сущности.

STAGE LIGHTING IN THE INTERLUDES FOR GIROLAMO BARGAGLI'S
LA PELLEGRINA (1589)

The six Intermedii (Interludes) for *La Pellegrina* by Girolamo Bargagli, presented in Florence in May 1589 for the wedding of Ferdinando I de' Medici and Christina of Lorraine, have entered the annals of musical theater as one of the most magnificent court spectacles of the Renaissance era. The design of the intermedii was entrusted to Bernardo Buontalenti, who, in addition to complex machinery, decorations, and costumes developed an innovative lighting system, embodying the principles of wonder (*meraviglia*) and magnificence (*magnificenza*) in Italian theater. Thanks to the detailed description of the festivities by Bastiano de' Rossi (*Apparato e intermedi per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di don Ferdinando de' Medici e Madama Cristina di Lorena*), we can understand how important theatrical lighting was for the spectacle, in all its technical and symbolic manifestations. In this regard, our presentation will touch upon the problem of the 'secularization' of theatrical lighting, which, as some researchers believe, manifested itself already in court performances of the 16th century. However, as we will try to show, the light in Buontalenti's intermedii did not lose its 'divine' nature, which can be seen as a direct continuation of the traditions of Florentine sacred plays (*sacre rappresentazioni*). One of the effects that captivated the audience's imagination was the imitation of daylight — sunlight — using lamps hidden behind stage clouds. A similar effect was witnessed by the audience of Sophocles' *Oedipus Rex* at the Teatro Olimpico in 1585. On the one hand, this could be seen as a sign of a shift towards theatrical 'realism,' but on the other, we must not forget that it was precisely sunlight that, within Christian doctrine, was seen as an emanation of the divine essence.

ВАН Ювэй, кандидат искусствоведения, доцент, факультет искусств,
Московский государственный университет имени
М. В. Ломоносова, Москва, Россия, профессор, Университет
Лишуй, Китай

WANG Youwei, PhD, Associate Professor, and Faculty of Arts, Lomonosov
Moscow State University (Moscow, Russia), professor at Lishui
University (China)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ДЕНИСОВА: ОПЕРА «ПЕНА ДНЕЙ»

Значимость оперы Э. В. Денисова «Пена дней» (1981) на сюжет одноименного романа Б. Виана в контексте творческого наследия композитора трудно переоценить. Денисов многократно говорил об автобиографичности «лирической драмы» (авторское обозначение жанра), сравнивая себя с главным героем Коленом. Это сочинение вызывает множество ассоциаций с зарубежной и русской литературой, театром, оперой, в частности, с трагедией У. Шекспира «Ромео и Джульетта», романом М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», операми «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси,

«Нос» Д. Д. Шостаковича, «Война и мир» С. С. Прокофьева и др. Ключевую роль в музыкальной драматургии «Пены дней» играет цитата из джазовой композиции Д. Эллингтона «Хлоя», ее стилистическими прообразами являются также полифония эпохи возрождения, популярная музыка (вальс) и др. Доклад посвящен анализу истории создания, либретто и музыкальной драматургии оперы «Пена дней» в контексте биографии композитора и мировой культуры.

DENISOV'S ARTISTIC REALITY: THE OPERA *L'écume des jours*

The significance of Edison Denisov's opera *L'écume des jours* (1981) based on the novel of the same name by Boris Vian in the context of the composer's creative heritage is very high. Denisov spoke many times about the autobiographical nature of 'lyrical drama' (this is the author's designation of the genre), comparing himself with the main character Colin. This work evokes many associations with foreign and Russian literature, theater, opera, in particular, with the tragedy of William Shakespeare *Romeo and Juliet*, the novel by Mikhail Bulgakov *The Master and Margarita*, the operas *Pelléas and Mélisande* by Claude Debussy, *The Nose* by Dmitri Shostakovich, *War and Peace* by Sergei Prokofiev, etc. An important role in the musical dramaturgy of *L'écume des jours* is played by a quote from the jazz composition *Chloe* by Duke Ellington; a prototype of its style also are the polyphony of Renaissance, popular music (waltz), etc. This paper is devoted to the analysis of the history of creation, libretto and musical dramaturgy of the opera *L'écume des jours* in the context of the biography of the composer and world culture.

ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Julia WEKSLER, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia



«ИНТЕРПРЕТИРУЮЩАЯ РЕСТАВРАЦИЯ»: «ЗАМОК ДЮРАНДЕ» ОТМАРА ШЁКА В НОВОЙ РЕДАКЦИИ

В докладе освещается резонансный проект Высшей школы искусств Берна, цель которого — вернуть в музыкальную жизнь оперу О. Шёка «Замок Дюранде» (1942), одно из ключевых сочинений в истории швейцарской музыки XX века. Исполнение оперы Шёка, выдержанной в традициях позднего романтизма Р. Штрауса и веризма Э. д'Альбера, на протяжении многих десятилетий представлялось абсолютно невозможным, несмотря на очевидные музыкальные достоинства сочинения. Стратегии «интерпретирующей реставрации» были направлены на создание новой версии оперы (она была поставлена 2019 года в театре Майнингена и встретила разные, порой противоположные отклики). В первую очередь существенной переработке («денацификации») подверглось либретто, созданное нацистским писателем Германом Бурте на основе одноименной новеллы немецкого романтика XIX века Йозефа Эйхендорфа. Крайне низкий литературный уровень текста и обилие идеологических штампов и лозунгов потребовали замены большей половины либретто, которое, по

сути, было сочинено заново и переработано в прозу с использованием подходящих стихотворных текстов Эйхендорфа. При этом вокальные партии не подвергались изменению: не музыка сочинялась на текст, но текст адаптировался к музыке. Кроме того, тщательное изучение исторических документов позволило прояснить обстоятельства премьеры оперы, состоявшейся в нацистском Берлине в 1943 году. После четырех спектаклей опера была снята по требованию идеолога Третьего рейха Г. Геринга: в своей телеграмме генерал-интенданту Х. Титьену он назвал либретто «очевидной чепухой» (*aufgelegte Bockmist*). Новые биографические сведения более полно раскрыли и позицию Шёка, который не был сторонником национал-социализма. Твердо убежденный в том, что «как швейцарец» он всегда «нейтрален», композитор сотрудничал с нацистами, руководствуясь карьерными соображениями. Исполнение оперы в Берлине сулило ему новые перспективы, на которые он вряд ли мог рассчитывать в Швейцарии. Швейцарский проект «интерпретирующей реставрации» поднимает целый комплекс проблем, выходящих за рамки оперы Шёка и актуальных для всего музыкально-театрального сообщества. Он парадоксальным образом соединяет в себе две почти противоположных тенденции: реабилитацию репрессированного искусства с одной стороны и попытку пересмотреть отношение к тому искусству, которое запятнало себя служением господствующей идеологии, с другой. Переработка либретто ставит вопрос о роли качества и содержания текста в оперном синтезе, о возможности полной замены текста оперы при сохранении музыки, о превращении стихотворного текста в прозаический. Наконец, не последнее место занимает проблема рецепции: может ли музыка быть «очищена» от истории создания и восприятия в идеологизированном контексте.

‘INTERPRETIVE RESTORATION’: *DAS SCHLOß DÜRANDE* BY OTHMAR SCHOECK IN A NEW EDITION

The report highlights the high-profile project of the Berne Higher School of Arts, the goal of which is to bring back into musical life Othmar Schoeck’s opera *The Castle of Durande* (1942), one of the key works in the history of Swiss music of the twentieth century. The performance of Schoeck’s opera, in the traditions of late romanticism by Richard Strauss and verismo by Eugen d’Albert, for many decades seemed absolutely impossible despite the obvious musical merits of the work. Strategies of ‘interpretive restoration’ were aimed at creating a new version of the opera (it was staged in 2019 at the Meiningen Theater and met with different, sometimes contradictory, responses). First of all, the libretto created by the Nazi writer Hermann Burte based on the short story of the same name by the 19th century German romantic Joseph Eichendorff underwent significant revision (‘denazification’). The extremely low literary level of the text and the abundance of ideological clichés and slogans required the replacement of more than half of the libretto, which was essentially composed anew and reworked into prose using suitable poetic texts by Eichendorff. At the same time, the vocal parts were not changed: not the music was composed for the text, but the text adapted to music. In addition, a careful study of historical documents has made it possible to clarify the circumstances of the opera’s premiere, which took place in Nazi Berlin in 1943. After four performances, the opera was withdrawn at the request of the ideologist of the Third Reich, Hermann Göring: in his telegram to Intendant General Heinz Tietjen, he called the libretto ‘obvious nonsense’ (*aufgelegte Bockmist*). New biographical information more fully revealed the position of Schoeck, who was not a supporter of National Socialism. Firmly convinced that ‘as a Swiss’ he was always ‘neutral’, the composer collaborated with the

Nazis for career reasons. Performing opera in Berlin promised him new prospects that he could hardly count on in Switzerland. The Swiss project of ‘interpretive restoration’ raises a whole range of issues that go beyond the scope of Schoeck’s opera and are relevant to the entire musical theater community. It paradoxically combines two almost opposite trends: the rehabilitation of repressed art, on the one hand, and an attempt to reconsider the attitude towards art that has been tainted by serving the dominant ideology, on the other. Reworking the libretto raises the question of the role of the quality and content of the text in operatic synthesis, the possibility of completely replacing the text of the opera while preserving the music, and the transformation of a poetic text into a prose one. Finally, and not least, is the problem of reception: can music be ‘cleansed’ of the history of creation and perception in an ideologized context?

ВИНОГРАДОВА Анна Сергеевна, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник, сектор истории музыки,
Государственный институт искусствознания, Москва,
Россия

Anna S. VINOGRADOVA, PhD, Senior Researcher, Music History
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ДЕМОНИЧЕСКИЙ АНТРЕПЕНЕР МЕРЕЛЛИ, — КАКОВ ОН НА САМОМ ДЕЛЕ?
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФЕЛЬЕТОНОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

Мерелли, фамилия антрепренера итальянской оперной труппы в Москве, встречается в прессе начала 1870-х, однако сведений о нем крайне мало, а интриги, связанные с его деятельностью, по-прежнему не раскрыты. Он остается в истории российских Императорских театров во многом благодаря П. И. Чайковскому, наградившему его демоническим ореолом на страницах фельетонов газеты «Русские ведомости». В докладе освещается реальная деятельность Мерелли в Москве в сопоставлении с образом, созданным Чайковским-критиком. Операция Мерелли по захвату московской сцены активизировалась в сезонах 1869–1871. Чиновники казенных театров не успевали реагировать на действия антрепренера, привыкшего мгновенно ловить удачу. Скрытую от глаз публики историю взаимоотношений антрепренера и дирекции можно восстановить по архивным документам фонда 659 РГАЛИ. На протяжении сезонов 1871–1873 Мерелли уже возглавлял труппу итальянской оперы в Москве и Петербурге, а ангажированные им солисты курсировали между столицами. Против него выступил Чайковский — в то время единственный авторитетный и профессиональный музыкант в Москве, ведущий серьезную борьбу на страницах регулярной газеты. В фельетонах этих лет он создал из фигуры итальянского антрепренера полноценный литературный образ, придал ему достоверность, портретность и сценичность, иронически заострив его инфермальную неуязвимость для наказания. Этот удачный художественный прием — свидетельство не только литературной одаренности композитора, но и его способности к газетным сражениям и подлинного азарта в качестве полемиста. Однако результаты деятельности антрепренера Мерелли вовсе не были однозначно отрицательными не только для московской труппы, но и в отношении оперного творчества Чайковского.

DEMONIC ENTREPRENEUR MERELLI — WHAT IS HE REALLY LIKE?
(BASED ON PYOTR TCHAIKOVSKY'S FEUILLETONS)

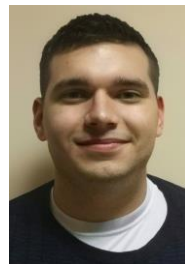
Merelli, the name of Moscow Italian opera troupe entrepreneur, appears in the press in the early 1870s, but there is very little information about him, and the intrigues associated with his activities are still not revealed. He remains in the history of the Russian Imperial Theaters largely thanks to Pyotr Tchaikovsky, who awarded him a demonic aura on the pages of the feuilletons of the *Russian Vedomosti*. These papers highlight Merelli's real activities in Moscow in comparison with the image created by Tchaikovsky the critic. Merelli's operation to seize the Moscow stage intensified in the seasons of 1869–1871. Officials of state-owned theaters did not have time to react to the actions of the entrepreneur, who was accustomed to instantly catching his luck. The history of the relationship between the entrepreneur and the management, hidden from the public eye, can be restored using archival documents from the 659 RGALI fund. During the seasons 1871–1873, Merelli already headed the Italian opera troupe in Moscow and St. Petersburg, and the soloists he engaged shuttled between the capitals. Tchaikovsky, at that time the only authoritative and professional musician in Moscow, waged a serious fight on the pages of a regular newspaper, spoke out against him. In the feuilletons of these years, he created a full-fledged literary image from the figure of the Italian entrepreneur, gave him authenticity, portraiture and stage presence, ironically sharpening his infernal invulnerability to punishment. This successful artistic device is evidence not only of the composer's literary talent, but also of his ability for newspaper battles and genuine passion as a polemicist. However, the results of the Merelli's activities were not at all unequivocally negative, not only for the Moscow troupe, but also for Tchaikovsky's operatic work.

ВЛАСОВ Алексей Андреевич, аспирант, кафедры истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия, Москва

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Енукидзе Натэла Исидоровна

Alexey A. VLASOV, Postgraduate Student, Music History Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Natela I. Enukidze, PhD



LOHENGRIN-PARODIE: «ОПЕРА БУДУЩЕГО» РИХАРДА ВАГНЕРА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ИОГАННА НЕПОМУКА НЕСТРОЯ

К 1850-м годам Рихард Вагнер стал одной из ключевых фигур европейского музыкального театра. Известность оперного композитора пришла к нему не только благодаря популярности его сочинений, но также и благодаря предложенной реформе оперного театра. Отдельные элементы вагнеровской оперной реформы, изложенные им в статьях «Произведение искусства будущего» и «Опера и драма», можно проследить уже в его раннем творчестве — «Летучем голландце» (1843), «Тангейзере» (1845) и «Лоэнгрине» (1850). Несмотря на большую популярность у театральной публики, оперы Вагнера нередко подвергались критике; замечания в большей степени касались эстетики композитора и его взглядов на литературный текст и специфику оперного

спектакля. Очень часто из-за этого оперы Вагнера становились объектом различных пародий. Так, 31 марта 1859 года на сцене Карлтеатра была поставлена музыкально-драматическая пародия в четырех картинах «Лоэнгрин» (*Lohengrin*) австрийского драматурга и комедиографа Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862). Первоначально это произведение шло под названием «Опера будущего» (*Oper der Zukunft*) как второе отделение спектакля «Демонстрация на поле пародии» (*Heerschau auf dem Felde der Parodie*). Пьеса была подвергнута жесткой критике. Рецензенты отмечали, что нестроевского «Лоэнгрин» нельзя считать пародией, поскольку «ни мотивы, ни сюжет оперы не были перевернуты с ног на голову — что, собственно, и должно быть» в сочинениях подобного жанра. Тем не менее, пародированию подверглись многие важные аспекты эстетики Вагнера, в частности, чрезмерная высокопарность, неестественность и вычурность литературного слога либретто, сложность драматургии. К сожалению, судить о музыке к данной пародии, написанной Карлом Биндером, не представляется возможным, поскольку партитура не сохранилась. Однако благодаря рецензиям, опубликованным в австрийской прессе, можно предположить, что музыка, с одной стороны, явно подражала стилю вагнеровского письма, а с другой — соответствовала вкусам и ожиданиям публики венского народного театра. Таким образом, «Лоэнгрин» Нестроя, наряду с его предыдущей пьесой «Тангейзер» (1857), — один из ярких примеров пародии на эстетические принципы вагнеровского «искусства будущего». В то же самое время, в творческом методе Нестроя это не «шаг в будущее», а наоборот, тщательное следование всем принципам и приемам, что были характерны для раннего периода его творчества.

*LOHENGRIN-PARODIE: RICHARD WAGNER'S 'OPERA OF THE FUTURE' INTERPRETED BY
JOHANN NEPOMUK NESTROY*

By the 1850s, Richard Wagner had become a key figure in European musical theatre. He became a famous as an opera composer not only because of the popularity of his works, but also because of his proposed reform of opera theatre. Certain elements of Wagner's opera reform, which he outlined in his articles *Das Kunstwerk der Zukunft* and *Oper und Drama*, can already be seen in his early works — *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) and *Lohengrin* (1850). Despite their great popularity with theatre audiences, Wagner's operas were often criticised; the remarks were mostly concerned with the composer's aesthetics and his views on the literary text and the specifics of opera performance. Wagner's operas were often the subject of various parodies. On 31 March 1859, *Lohengrin*, the musical-dramatic parody in four pictures by the Austrian playwright Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862), was staged at the Carltheater. This work was originally performed under the title *Oper der Zukunft* as the second part of the play *Heerschau auf dem Felde der Parodie*. The play was severely criticised. Reviewers noted that Nestroy's *Lohengrin* could not be considered a parody because 'neither the motifs nor the plot of the opera have been turned upside down — which, in fact, they should be' in works of this genre. Nevertheless, many important aspects of Wagner's aesthetics were parodied, in particular the excessive high-pitchedness, unnaturalness and pretentiousness of the libretto's literary language, and the complexity of the dramaturgy. Unfortunately, it is not possible to comment on the music for this parody written by Carl Binder, as the score has not survived. However, reviews published in the Austrian press suggest that the music, on the one hand, clearly imitated the style of Wagner's writing and, on the other hand, was in keeping with the tastes and expectations of the Wiener

Volkstheater audience. Nestroy's *Lohengrin*, along with his previous play *Tannhäuser* (1857), is one of the brightest examples of parody of the aesthetic principles of Wagner's 'art of the future.' At the same time, in Nestroy's creative method it is not a 'step into the future' but, on the contrary, a careful following of all the principles and techniques that characterised the early period of his work.

ВЛАСОВА Наталья Олеговна, доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Natalia O. VLASOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of Moscow Conservatory Press, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



РИХАРД ШТРАУС И МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Едва ли не главная особенность Рихарда Штрауса как композитора — его несравненный дар музыкальной характеристики. Передать в звуках он мог буквально все: как вещи материальные и конкретные, так и любые отвлеченные представления и понятия. Внимание к деталям текста, сценических ситуаций, поведения того или иного персонажа обуславливает особую подвижность, лабильность музыкального изложения в его оперных партитурах. В его творчестве в целом эта особенность объясняет сильные стилистические контрасты между отдельными музыкально-театральными произведениями в зависимости от сюжета и избранного модуса его воплощения. С учетом возникавших задач в каждом произведении Штраус всякий раз создавал специфический тезаурус музыкальных средств — своего рода характеристических фигур. Сам композитор говорил в этой связи о «звуковых символах» (*Tonsymbole*), к которым относил рисунок мелодической линии, характерный мотив, особое ритмическое движение в своеобразном тембре и другие элементы музыкального изложения. При этом он мог свободно обращаться и к уже существующему музыкально-историческому материалу, содержащему в себе определенные смысловые коннотации (стилистика письма, топосы, жанры, композиционные техники и т. п.). В числе характеристических средств, к которым прибегал Штраус, назовем: 1) звукоизобразительные приемы, 2) лейтмотивы, 3) цитаты (как из чужих, так и из собственных сочинений), 4) тональность, 5) жанр, 6) способ письма, 7) стиль. В такой манере сочинения можно усмотреть определенное сходство с использованием музыкально-риторических фигур в эпоху барокко. Однако, если риторические фигуры отсылали к области типизированного содержания, то Штраус использует свой «референсный» материал в семантическом поле, создаваемом в данном конкретном произведении. Музыкальные «эмблемы», имевшие раньше общезначимый характер, приобретают характер сугубо авторский и требуют индивидуальной дешифровки.

Perhaps the main feature of Richard Strauss as a composer is his incomparable gift for musical characterization. He could convey literally everything in sounds: both material and concrete things, and any abstract ideas and concepts. Special attention to the details of the text, stage situations, and the behavior of this or that character determines the special mobility and lability of musical presentation in his opera scores. In his work as a whole, this feature explains the strong stylistic contrasts between separate musical and theatrical works, depending on the plot and the chosen mode of its implementation. Taking into account the tasks that arose in each work, Strauss each time created a specific thesaurus of musical means — a kind of characteristic figures. The composer himself spoke in this regard about ‘sound symbols’ (Tonsymbole), which included the design of a melodic line, a characteristic motive, a special rhythmic movement in a unique timbre and other elements of musical presentation. At the same time, he could freely turn to already existing musical-historical material containing certain semantic connotations (stylistics, topoi, genres, compositional techniques, etc.). Among the characteristic means that Strauss resorted to, we name: 1) word-painting (Tonmalerei), 2) leitmotifs, 3) quotations (borrowed from other composer’s and from his own works), 4) tonality, 5) genre, 6) compositional method, 7) style. In this manner of composition one can discern a certain similarity with the use of musical and rhetorical figures in the Baroque era. However, if rhetorical figures referred to the area of typified content, then Strauss uses his ‘reference’ material in the semantic field created in each particular work. Musical ‘emblems’, which previously had a universally significant character, acquire a purely authorial character and require individual decoding.

ВОЙТКЕВИЧ Светлана Геннадьевна, кандидат
искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
проректор по творческой деятельности, Сибирский
государственный институт искусств имени Дмитрия
Хворостовского, Красноярск, Россия

Svetlana G. VOITKEVICH, PhD, Professor, Music History
Department, Vice-Rector for Creative Work, Dmitri
Hvorostovskiy Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk,
Russia



ОБРАЗ ЛЕБЕДЕВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И ЛИБРЕТТО А. МЕДВЕДЕВА К ОПЕРЕ М. ВАЙНБЕРГА «ИДИОТ»

Среди героев романа Ф. М. Достоевского «Идиот» внимание исследователей нередко привлекает Лукьян Тимофеевич Лебедев. Этот, на первый взгляд, второстепенный персонаж сопровождает Мышкина и Рогожина с первой встречи до печального финала, на протяжении первой части романа неизменно является участником важных событий, а со второй части до конца произведения представлен как хозяин дома в Павловске, где проживает князь, выступает своего рода опекуном Льва Николаевича, и, по словам Т. А. Касаткиной, «держит в руках те тайные пружины действия, о которых сам князь предпочел бы ничего не знать». Это обусловило важную роль Лебедева в либретто Александра Медведева к опере Мечислава Вайнберга «Идиот». Автор текста музыкальной драмы выделяет Лукьяна Тимофеевича в ряду

других действующих лиц, наделяя его, помимо персонажных, функциями комментатора и резонера. Герой пребывает и внутри, и вне действия одновременно. Довольно часто интригует публику, поясняет ход событий, появляясь на авансцене с репликами а parte, что позволяет сократить время действия и объясняет логику происходящего. Ему передаются реплики «от автора», фразы других героев. Подобная многоплановость образа Лебедева predetermined романом Достоевского, где он с первых же страниц представлен, как «господин всезнайка» и, с одной стороны, выступает под маской шута, но в то же время позиционирует себя как толкователя Апокалипсиса и не лишен тщеславных претензий на роль «мироправителя». Именно Лебедев, интригуя и играя на чувствах главных героев, исподволь моделирует ряд ситуаций, дабы возвыситься в собственных глазах, уничтожаясь при этом перед другими. Кроме того, в связи с образом Лебедева в либретто появляются внероманные тексты, заимствованные из поэзии Я. Полонского и Н. Языкова. Подобный прием помогает глубже раскрыть идеи, имплицитно заложенные в романе.

THE LEBEDEV IMAGE IN THE NOVEL BY F.M. DOSTOEVSKY
AND LIBRETTO BY A. MEDVEDEV FOR M. WEINBERG'S OPERA *THE IDIOT*

Among the heroes of Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot*, Lukyan Timofeevich Lebedev often attracts researchers' attention. This minor character accompanies Myshkin and Rogozhin from the first meeting to the sad ending. He is an invariable participant of important events throughout the first part of the novel. In the second one he is presented as the owner of a house in Pavlovsk, where Myshkin lives, acts as a kind of Lev Nikolaevich's custodian, and, according to Tatiana Kasatkina, 'holds in his hands those secret springs of action, the prince would prefer not to know about.' This led to Lebedev's important role in Alexander Medvedev's libretto for Mechyslav Weinberg's opera *The Idiot*. The author of the text distinguishes Lukyan Timofeevich from a number of other characters, giving him the features of a commentator and reasoner. The hero is both inside and outside the action at the same time. He often intrigues the audience and appears in the foreground with remarks a parte and explains the course of events. Lebedev receives replicas 'on behalf of the author' as well as other characters' phrases. Such a multifaceted image is predetermined by Dostoevsky's novel, where he is presented as 'Mr. know-it-all' from the very first pages. On the one hand, he appears under the disguise of a buffoon, but at the same time considers himself as an Apocalypse interpreter and claims to the role of the world ruler. Lebedev while intriguing and playing with the main characters' feelings, gradually models a number of situations in order to make himself bigger in his own eyes. In addition to this, there are extra-novel texts in the libretto which were borrowed from the poetry by Yakov Polonsky and Nikolay Yazykov. This technique helps to reveal implicit ideas hidden more deeply in the novel.

ГАВРИЛОВА Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

Liudmila V. GAVRILOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Music History Department Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia



«ПАНОРАМА ОПЕРЫ XX ВЕКА»: ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО ЦИКЛА ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ВЕЩАНИЯ ВСЕСОЮЗНОГО РАДИО

В рамках доклада привлекается внимание к уникальному циклу программ Главной редакции музыкального вещания Всесоюзного радио «Панорама оперы XX века». По счастливой случайности, в распоряжение автора попали 7 томов отпечатанных на машинке текстов 96 радиопередач, которые подлежали уничтожению в связи с истекшим сроком хранения. Первая датируется 8 января 1968 года, последняя (судя по имеющимся архивным материалам) вышла в эфир 1 октября 1971 года. Более ста произведений зарубежных и отечественных композиторов прозвучали в течение четырех сезонов. Среди авторов — Дж. Пуччини, Р. Штраус, А. Шенберг, И. Стравинский, Н. Римский-Корсаков, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Дж. Энеску, Л. Яначек, З. Кодай, П. Дессау, Э. Сухонь, Ш. Соколай и др. Оперы транслировались целиком, с изложением содержания перед каждым актом, поэтому время, которое выделялось на передачу, доходило до четырех часов эфира! Но самое главное — это вступительное слово, посвященное личности, творчеству композитора, истории создания и исполнения опер, — оно могло занимать до 50 минут! А если перечислить имена тех, кто предварял звучание опер своей беседой, то становится понятной ценность сохранившихся текстов (к сожалению, записи вступительных текстов были размагничены еще в середине 70-х годов). В первую очередь, это Борис Михайлович Ярустовский: его вступительная беседа к открытию цикла о путях развития жанра напрямую связана с монографией «Очерки о драматургии оперы XX века», первая часть которой выйдет позднее, в 1971 году. Помимо этого, к оперному проекту были привлечены все крупные исследователи музыкального театра того времени: Л. Мазель, Б. Левик, Л. Данилевич, Г. Шнейерсон, И. Нестьев, М. Сабинина, Л. Данько, О. Леонтьева, Л. Полякова и др. Отдельного внимания заслуживают совершенно уникальные тексты Геннадия Рождественского и обзор советской оперы с выделением ее важнейших черт, предпринятый в одной из передач Иннокентием Евгеньевичем Поповым, заместителем главного редактора газеты «Советская культура». Поражает высокий профессиональный уровень бесед, которые велись в эфире, подтверждая музыкально-образовательную направленность передач. На наш взгляд, цикл передач на Всесоюзном радио впервые в отечественном музыкознании представил целостную, научно обоснованную панораму оперы первых шести десятилетий XX века, а сохранившиеся тексты заслуживают публикации отдельным изданием.

‘PANORAMA OF THE 20TH CENTURY OPERA’: FROM THE HISTORY OF ONE CYCLE OF THE MAIN
EDITORIAL BOARD OF MUSIC BROADCASTING OF THE ALL-UNION RADIO

The report draws attention to the unique series of programs of the Main Editorial Board of Music Broadcasting of the All-Union Radio *Panorama of 20th Century Opera*. By luck, the author came into possession of 7 volumes of typewritten texts of 96 radio broadcasts, which were subject to destruction due to their expiration date. The first dates back to January 8, 1968, the last (judging by available archival materials) was broadcast on October 1, 1971. More than a hundred works by foreign and Russian composers were performed over four seasons. Among the authors are Giacomo Puccini, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Dmitriy Shostakovich, Sergei Prokofiev, George Enescu, Leoš Janáček, Zoltán Kodály, Paul Dessau, Eugen Suchoň, Sándor Szokolay, etc. The operas were broadcast in their entirety, with a summary of the content before each act, so the time allocated for the broadcast reached up to 4 hours of broadcasting! But the most important thing is the introductory speech dedicated to the personality, work of the composer, the history of the creation and performance of operas — it could take up to 50 minutes! And if you list the names of those who preceded the sound of the operas with their conversation, then the value of the surviving texts becomes clear (unfortunately, the recordings of the introductory texts were demagnetized back in the mid-70s). First of all, this is Boris Mikhailovich Yarustovsky: his introductory conversation to the opening of the cycle about the ways of development of the genre is directly related to the monograph *Essays on the dramaturgy of opera of the 20th century*, the first part of which will be published later, in 1971. In addition, all the major researchers of musical theater of that time were involved in the opera project: Leo Mazel, Boris Levik, Leo Danilevich, Grigory Shneerson, Israel Nestyev, Marina Sabinina, Larisa Danko, Oksana Leontyeva, Lyudmila Polyakova and others. Special attention should be paid to the completely unique texts of Gennady Rozhdestvensky and the review of Soviet opera highlighting its most important features, undertaken in one of the programs by Innokenty Evgenievich Popov, deputy editor-in-chief of the newspaper *Soviet Culture*. The high professional level of the conversations that were conducted on air is striking, confirming the musical and educational orientation of the programs. In our opinion, the cycle of broadcasts on All-Union Radio for the first time in Russian musicology presented a holistic, scientifically based panorama of opera in the first six decades of the twentieth century, and the surviving texts deserve to be published in a separate edition.

ГОЛОВЛЕВ Александр Игоревич, PhD, доцент, школа исторических наук, факультет гуманитарных наук, НИУ ВШЭ, Москва, Россия

Alexander I. Golovlev, PhD, Associate Professor, School of History, Faculty of Humanities, HSE University, Moscow, Russia



ОПЕРА МЕЖДУ ВОЙНОЙ И МИРОМ:

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ ЭКОНОМИКА БОЛЬШОГО ТЕАТРА В 1945–1948 ГГ.

Конец войны и первые послевоенные годы представляют собой особую страницу истории советского оперного театра. С одной стороны, завершается период эвакуации и работы фронтовых бригад, что позволяет возобновить стабильную работу

театра в Москве. С другой стороны, «либерализм» военного времени (Е. С. Власова) сменяется более репрессивной культурной политикой, рубежами которой стали постановления против журналов «Звезда» и «Ленинград» 1946 г. и оперы В. Мурадели «Великая дружба» 1948 г. (Власова, М. Фролова-Уокер и др.). Однако, по сравнению с репертуарной политикой, относительно малоисследованными остаются принципы и основы хозяйственной деятельности крупнейшего оперного театра Советского Союза (и Европы) по сравнению с другими театрами страны, управленческих и финансово-экономических практик в рамках советской оперной «индустрии» по сравнению с другими, несоциалистическими странами Европы. В этой связи особый интерес представляет военный и ранний послевоенный периоды, в которые советское руководство столкнулось с вызовами экономической (де-)мобилизации, инфляционных процессов и необходимости поддерживать престижный капитал советской культуры в контексте борьбы с нацизмом и утверждения СССР как политической и культурной сверхдержавы. На основании неисследованных документов РГАЛИ, ГАРФ и РГАСПИ будет сделана попытка проанализировать позднесталинский период в управлении театром, роль финансово-экономических инструментов в формировании властных и социальных структур советской оперы. Щедрость в аллокации ресурсов со стороны «партии-государства» (П. Кенез), отсутствие жесткого аудиторского контроля и поддержка сравнительно высокого социального статуса звезд Большого — который контрастировал со скромным уровнем зарплат рабочих театра — были не менее важными инструментами превращения театра в управляемую придворную оперу сталинизма, чем дисциплинарно-репрессивные кампании образца 1936 и 1948 гг. или же поддерживаемая режимом директорская чехарда. Привилегированность Большого демонстрируется ростом инвестиций и дефицита бюджета оперы, который достигает в этот период средневропейских значений (Б. Древняк и др.). Сталинский ампиризм распространялся не только на эстетику, но и на экономику искусства.

OPERA BETWEEN WAR AND PEACE:

THE ORGANIZATIONAL ECONOMY OF THE BOLSHOI THEATER IN 1945–1948

The end of the war and the first post-war years represent a special page in the history of Soviet opera theater. On the one hand, the period of evacuation and of front-line brigades has ended, which allows normal operations of the theater in Moscow to resume. On the other hand, wartime 'liberalism' (Ekaterina Vlasova) is replaced by a more repressive cultural policy, the signposts of which were the decisions against the magazines *Zvezda* and *Leningrad* in 1946 and the opera *The Great Friendship* by Vano Muradeli in 1948 (Vlasova, Marina Frolova-Walker et al.). However, in comparison with repertoire policies, the principles and fundamentals of the economic activities of the largest opera house in the Soviet Union (and Europe) compared with other theaters in the country, managerial, financial and economic practices within the Soviet opera 'industry' against the backdrop of other, non-socialist, countries, remain relatively understudied. In this regard, the wartime and early post-war periods are of particular interest, as the Soviet leadership faced the challenges of economic (de-)mobilization, inflationary processes and the need to maintain the prestigious capital of Soviet culture in the context of the fight against Nazism and the establishment of the USSR as a political and cultural superpower. Based on previously unexplored documents from RGALI, GARF and RGASPI, an attempt will be made to analyze the late Stalinist

period in theater management, and the role of financial and economic instruments in the development of power and social structures of Soviet opera. Generosity in the allocation of resources from the party-state (Peter Kenez), absence of strict audit control and buttressing the relatively high social status of the Bolshoi stars — which contrasted with the modest level of salaries of theater workers were no less important tools for turning the theater into a controlled court opera of Stalinism than the disciplinary and repressive campaigns of 1936 and 1948, or regime-supported directorial reshuffles. The Bolshoi's privileged position is demonstrated by the growth of investments and the opera budget deficit, which during this period reaches average European values (Boguslav DREWNIAK, among others). The Stalinist Empire style extended not only to the aesthetics, but also to the economics of art.

ГОРДЕЕВ Пётр Николаевич, доктор исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия

Petr N. Gordeev, Dr. Habil. (Doctor of History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries), The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia



ОПЕРА И РЕВОЛЮЦИЯ: БОЛЬШОЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ 1917–1918 ГГ.

В докладе, основанном преимущественно на архивных материалах из Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива экономики, Российского государственного исторического архива, Центрального государственного архива Санкт-Петербурга и Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, впервые подробно исследуется переломный период в истории Большого театра. Октябрьская революция стала шоком для труппы Большого театра, усилившимся вследствие разгрома зданий бывших императорских театров в дни уличных боев в Москве. Первоначальной реакцией артистов стало присоединение к бойкоту большевистской власти, в котором участвовала в конце 1917 г. вся казенная сцена и значительная часть государственных служащих. Но устойчивость ленинского правительства вскоре породила колебания в труппе насчет правильности выбранного курса. Их усилению способствовало и долгое пребывание избранного лидера театра, Л. В. Собинова, вне Москвы, и определенная оппозиционность Большого театра петроградскому руководству театрального ведомства, назначенному еще при Временном правительстве. Одним из важнейших вопросов был финансовый (представители Советского правительства, контролировавшие банковскую систему, препятствовали выдаче жалованья не признававшим их власти служащим). Руководителям Большого театра приходилось считаться и с позицией технического персонала, в большей степени склонного к подчинению большевикам, чем артисты. Среди последних также отсутствовало единство: в труппе сложился блок, противостоявший Собинову, что в итоге стало одной из причин его отставки. Эти обстоятельства обусловили сложный и постепенный, но необратимый переход театра под власть большевиков, главным

представителем которых для театрального ведомства был нарком просвещения А. В. Луначарский. Данный процесс, впрочем, сопровождался выражениями несогласия как со стороны отдельных артистов, так и публики, принимавших порой достаточно яркий характер.

OPERA AND REVOLUTION: THE BOLSHOI THEATER AT THE TURN OF 1917–1918

The paper, based mainly on the archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian State Archive of Economics, the Russian State Historical Archive, the Central State Archive of St. Petersburg and the State Central Theater Museum named after Alexei Bakhrushin, for the first time examines in detail the turning point in the history of the Bolshoi Theater. The October Revolution was a shock for the Bolshoi Theater troupe, intensified by the destruction of the buildings of the former imperial theaters during the days of street fighting in Moscow. The initial reaction of the artists was to join the boycott of the Bolshevik government, in which the entire state scene and a significant part of government employees participated at the end of 1917. But the stability of Lenin's government soon gave rise to hesitation in the troupe about the correctness of the chosen course. Their strengthening was also facilitated by the long stay of the elected leader of the theater, Leonid Sobinov, outside Moscow, and a certain opposition of the Bolshoi Theater to the Petrograd leadership of the theater department, appointed under the Provisional Government. One of the most important issues was financial (representatives of the Soviet government, who controlled the banking system, prevented the issuance of salaries to employees who did not recognize their authority). The managers of the Bolshoi Theater had to reckon with the position of the technical staff, who were more inclined to submit to the Bolsheviks than the artists. There was also a lack of unity among the latter: there was a block in the troupe that opposed Sobinov, which eventually became one of the reasons for his resignation. These circumstances led to a complex and gradual, but irreversible transition of the theater under the power of the Bolsheviks, whose main representative for the theater department was the People's Commissar of Education Anatoly Lunacharsky. This process, however, was accompanied by expressions of disagreement both on the part of individual artists and the public, which sometimes took on a rather vivid character.

ГОРЕЛИК Яна Александровна, студентка 4 курса, кафедры аналитического музыкознания, корректор электронного научного периодического издания «Современные проблемы музыкознания», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Сусидко Ирина Петровна

Yana A. GORELIK, 4th Year Student, Analytical Musicology Department, Proofreader, Peer-reviewed open-access online journal *Contemporary Musicology*, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Irina P. Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО В ОПЕРЕ «НОС» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Репутация Шостаковича как выдающегося мастера оркестровки признана всеми музыковедами, которые обращались к его творчеству. Важное методологическое значение имеют теоретические работы его современников — Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, Г. П. Дмитриева, в которых рассматривается оркестровое письмо композитора преимущественно в симфонических произведениях. Однако разбором оперного творчества Шостаковича занимался лишь Денисов. В опере «Нос» он отметил оркестровые эффекты при характеристике отдельных персонажей, рассмотрел эпизоды с яркой тембровой изобразительностью и сонорными комплексами. Отталкиваясь от такой характеристики Денисова, в докладе рассматривается новый для Шостаковича камерный вид оркестра в опере «Нос» и техника оркестрового письма на двух уровнях — фоническом и композиционно-драматургическом. В первом случае отмечены особенности в трактовке инструментов и лейттембров. Второй важной проблемой становится взаимосвязь оркестровки с драматургией оперы, специфика оркестровой фактуры, обусловленная монтажным принципом, и нетипичная связь вокального начала с инструментальным. Особое место занимает полифония, которой богата опера. Взаимодействие оркестра с различными полифоническими формами позволяет говорить о ведущих типах оркестровой фактуры в опере — дифференцированной квазипунтилистической и остинатной.

ORCHESTRAL WRITING SHOSTAKOVICH'S IN *THE NOSE*

The reputation of Shostakovich as an outstanding master of orchestration is recognized by all musicologists who have studied his works. The theoretical works of his contemporaries, such as Edison Denisov, Alfred Schnittke and Georgy Dmitriev, have important methodological value as they examine the composer's orchestral writing primarily in symphonic compositions. But it was only Denisov who studied Shostakovich's opera works. In the opera *The Nose*, he highlighted the orchestral effects of specific characters's featurings, examined episodes with vivid timbral imagery and sonorous complexes. He building, a based on Denisov's characterisation, this report explores a new chamber-like orchestral approach in Shostakovich's opera *The Nose* and the techniques of orchestral writing on two levels — phonic and compositional-dramaturgical. In the first case, the special features of instrument interpretation and timbral qualities are noted. The second important issue is the interplay between orchestration and the drama of the opera, the specific texture of orchestration determined by the montage principle, and the atypical connection between the vocal and instrumental elements. Polyphony, which is abundant in the opera, holds a special place. The interaction of the orchestra with various polyphonic forms allows us to discuss the leading types of orchestral texture in the opera — differentiated quasi-punctilistic and ostinato.

ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович, кандидат
искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
доцент, кафедра истории западноевропейской и
русской культуры, Санкт-Петербургский
государственный университет, Санкт-Петербург,
старший научный сотрудник, сектор академических
музыкальных изданий, Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия



Vladimir V. GORYACHIN, PhD, Associate Professor, Music
Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory, Saint Petersburg State University,
Associate Professor Department of History of West-
European and Russian Culture, Saint Petersburg, Senior
Researcher, Academic Music Publications Department,
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
«ПИКОВОЙ ДАМЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Одержимость Германна тройкой, семеркой и тузом, которые после раскрытия тайны призраком графини («не выходили из его головы и шевелились на его губах», «преследовали его во сне, принимая все возможные виды», — одна из самых ярких и запоминающихся художественных находок в пушкинской повести. Возможно, именно эта идея, удачно подхваченная М. И. Чайковским и развитая уже в предназначавшемся для Н. С. Кленовского первоначальном либретто («очень удачным», по определению П. И. Чайковского), помогла композитору горячо увлечься сюжетом «Пиковой дамы». Накопившиеся за прошедшие годы отдельные наблюдения над отражением числовой символики в литературном и музыкальном языке оперы ставят перед исследователем вопрос: насколько рационален был этот процесс в композиторском сознании Чайковского, идет ли речь об отдельных приемах и деталях художественного текста или о создании самостоятельного плана «сложного многомерного целого» (М. Ш. Бонфельд) «Пиковой дамы»? Именно совокупность проявлений этого плана, его действие в музыкальной драматургии на уровне *ритмики* (ритмических рисунков и фигур, образующих группы из трех, семи и двенадцати длительностей), *метрики* (наиболее показателен выбор редкого размера 12/8 и придание ему лейтстатуса в партии Графини), *гармонии* (трехаккордовые цепочки), *лада* (целотонность не только вносит фантастический колорит, но и становится одним из «строительных элементов»), *тонального плана* (h/N как важнейший тональный центр), *музыкального синтаксиса* («троичность» в организации мотивов и фраз), *мелодики* и — шире — *тематизма*, а также *композиции* (уже в интродукции обозначены три главные лейттемы, а сама она может быть уподоблена единице-тузу в структуре из трех актов и семи картин) убеждает в том, что перед нами — целостная система, в таком масштабе, вероятно, впервые реализованная в мировой оперной литературе. При этом Чайковский нигде не переступает тонкую грань, после которой возникла бы угроза механичности и

искусственности в организации художественной ткани. Вовлекая в процесс ее создания как привычные для слушателя, так и новые средства выразительности, явные, лежащие на первом плане восприятия приемы, и действующие подспудно, на бессознательном уровне, композитор создает в музыке «Пиковой дамы» эквивалент той самой одержимости пушкинского героя и одновременно — таинственной мистической атмосферы повести.

NUMERICAL SYMBOLISM IN THE MUSICAL DRAMATURGY
OF *THE QUEEN OF SPADES* BY PYOTR TCHAIKOVSKY

Herman's obsession with the three, seven, and ace, which, after the secret of the winning cards was revealed by the ghost of the Countess, 'perpetually running through his head and continuously being repeated by his lips,' 'haunted him in his dreams, taking on all possible forms,' is one of the most striking and memorable artistic discoveries in Pushkin's stories. Perhaps it was precisely this idea, successfully picked up by Modest Tchaikovsky and developed already in the initial libretto intended for Nikolai Klenovsky ('very successful,' according to Pyotr Tchaikovsky), that helped the composer become so passionate about the plot of *The Queen of Spades*. Individual observations on the reflection of numerical symbolism in the literary and musical language of an opera accumulated in recent years pose the question to the researcher: how rational was this process in the composer's consciousness, whether we are talking about individual techniques and details of the literary text or about the creation of an independent plan for a 'complex multidimensional entity' (Maurice Bonfeld) of *The Queen of Spades*? It is the totality of this plan's manifestations, its action in musical dramaturgy at the level of *rhythm* (rhythmic patterns and figures forming groups of three, seven and twelve notes), *metrics* (the most indicative is the choice of the rare size 12/8 and giving it key importance in the Countess's part), *harmony* (three-chord chains), *mode* (whole tone not only adds a fantastic flavor, but also becomes one of the 'building elements'), *tonal scheme* (h/H as the most important tonal center), *musical syntax* ('trinity' in the organization of motives and phrases), *melodic* and — more broadly — *thematic*, as well as *composition* (three main leitthemes are presented already in the introduction, and an introduction itself can be likened to an Ace in a structure of three acts and seven scenes) convinces us that we probably look at the integral system implemented for the first time in world opera literature on such a scale. At the same time, Tchaikovsky never crosses the fine line, after which there would be a threat of mechanicalness and artificiality in the organization of artistic fabric. Involving in the process of its creation both familiar to the listener and new means of expression, obvious techniques that lie in the foreground of perception, and those operating on an unconscious level, the composer creates in *The Queen of Spades*'s music an equivalent of that very obsession of Pushkin's hero and at the same time a mysterious mystical atmosphere of the story.

ГУЛЬЗАРОВА Инесса Сергеевна, профессор, кафедра истории музыки и критики, Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

Inessa S. GULZAROVA, Professor, Department of Music History and Criticism, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan



ФИРУДИН САФАРОВ — МАСТЕР ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ

Доклад посвящен известному оперному режиссеру ташкентского Государственного Большого театра имени А. Навои Фирудину Саттаровичу Сафарову — народному артисту Узбекистана и Азербайджана, лауреату Государственной премии, профессору. За заслуги в общественной и музыкальной деятельности он награжден орденом «Буюк хизматлари учун» в Узбекистане и медалью «Тарагги» («Прогресс») в Азербайджане. Сегодня он принадлежит к замечательной плеяде признанных корифеев оперного театра. Его имя составляет гордость и славу не только узбекской, но и азербайджанской культуры. Не случайно его называют сыном двух народов, вписавшим не одну золотую страницу в развитие оперного искусства обоих государств. На счету Сафарова свыше шестидесяти спектаклей из сокровищницы мировой музыкальной культуры и композиторов Узбекистана, многие из которых стали театральной классикой. Сорок из них были поставлены на сцене ташкентского ГАБТа имени А. Навои, среди которых такие шедевры, как: «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур» и «Отелло» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Пётр Первый» А. Петрова, «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Проделки Майсары» С. Юдакова и многие другие. Спектакли Сафарова, как правило, зрелищны и динамичны. О них написано немало восторженных рецензий, в которых его называют новатором оперной сцены, мастером оперной режиссуры. Автор рассматривает этапы выдающегося деятеля музыкального театра, его становление и роль в музыкальном мире, а также в развитии оперного искусства в Узбекистане.

FIRUDIN SAFAROV AS A MASTER OF OPERA DIRECTING

The report considers Firudin Sattarovich Safarov, the famous opera director of the Tashkent State Academic Bolshoi Theatre of Uzbekistan named after Alisher Navoi, National Artist of Uzbekistan and Azerbaijan, laureate of the State Prize, professor. For his services to public and musical activities, he was awarded the Buyuk Hizmatlari Uchun Order in Uzbekistan and the Taraggi Medal (Progress) in Azerbaijan. Today he belongs to a remarkable galaxy of recognized luminaries of the opera house. His name is the pride and glory of not only Uzbek, but also Azerbaijani culture. It is no coincidence that he is called the son of two peoples, who has written more than one golden page in the development of opera art in both countries. Safarov has performed over sixty performances from the treasury of world musical culture and composers of Uzbekistan, many of which have become theatrical classics. Forty of them were staged on the stage of the Tashkent Alisher Navoi Concert, among which such masterpieces as: *Faust* by Charles Gounod, *Il Trovatore (Troubadour)* and

Otello (Othello) by Giuseppe Verdi, *Carmen* by Georges Bizet, *Samson et Dalila* by Camille Saint-Saëns, *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky, *Peter the Great* by Andrey Petrov, *The Fiery Angel* by Sergei Prokofiev, *The Tricks of Maysara* by Suleiman Yudakov and many others. Safarov's performances are, as a rule, spectacular and dynamic. Many enthusiastic reviews have been written about them, in which he is called an innovator of the opera scene, a master of opera directing. The author examines the stages of the life of an outstanding master of the opera scene, his formation and role in the musical world, as well as in the development of opera art in Uzbekistan, thanks to his active creative activity.

ДЕГТЯРЁВА Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Natalia I. DEGTYAREVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с

ДЖАВАДОВА Махруза Низами кызы, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Дегтярёва Наталья Ивановна

Makhruza Nizami kyzy DZHAVADOVA, Applicant for PhD degree in Arts, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Natalia I. Degtyareva, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



in cooperation with



ОПЕРА АХМЕДА АДНАНА САЙГУНА «ОЗСОЙ» —
КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОБЫТИЕ
В ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

19 июня 1934 года в Анкаре состоялась премьера оперы Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой». Инициатором ее создания был первый президент Турецкой республики Мустафа Кемаль Ататюрк. Он выступил в качестве своеобразного куратора, сопровождавшего проект на разных стадиях подготовки: от выбора поэтического источника (персидский эпос «Шахнаме» Фирдоуси) и определения основных идей в его интерпретации до назначения либреттиста (Мунир Хайри Эгели) и композитора (27-летний Ахмед Аднан Сайгун). Одним из приоритетов Ататюрка являлось стремление вывести национальную музыкальную культуру на уровень современных достижений западноевропейского искусства. Идея создания национальной оперы — первой в истории Турецкой республики — органично

вписывалась в контекст реформаторских начинаний, однако проект «Озсоя» окрашен не только в культурные, но и в политические тона: премьера оперы, приуроченная к официальному визиту иранского лидера Резы-шаха Пехлеви, была призвана способствовать укреплению турецко-иранских отношений. Мотивы «Шахнаме» в «Озсое» связаны с легендой о доблестном Феридуне и двух его сыновьях-близнецах: Туре, правителе тюркских земель, и Иредже, правителе Ирана. Разлученные козьями злого духа братья воссоединяются только в финале оперы, причем этот эпизод в премьерной постановке был символически обыгран как акт братания турецкого и иранского народов, родственных по этническим истокам и культуре. В «Озсое», оперном первенце Сайгуна, композитор столкнулся со сложной музыкально-драматической задачей. Легенда о Феридуне составляет сюжетную основу только первого из трех актов оперы. Во втором и третьем актах действие переносится в Турцию времен распада Османской империи и образования республики; в эпическое повествование проникают черты политической хроники. Но связи с легендой сохраняются — в событиях и персонажах новейшей турецкой истории аллегорически воспроизводятся коллизии и образы сказания о Феридуне. Судить о музыкальном решении «Озсоя» мы можем только на основании первого акта, так как нотный материал второго и третьего актов утрачен. Сайгун, приверженец реформаторских идей Ататюрка, стипендиат Республики и недавний выпускник парижской *Schola Cantorum*, вооруженный знанием контрапункта, музыкальной драмы Вагнера, шедевров барочного и позднеромантического искусства, обращается в «Озсое» к опыту европейской оперы, но трактует его индивидуально. Об этом свидетельствуют композиция и драматургия (свободное, подчас монтажное соединение музыкальных и разговорных эпизодов, сквозное интонационное развитие в условно «номерной» структуре), стилистика (декламационный характер вокальных партий, фактурные решения); при этом сквозь западноевропейскую основу отчетливо проступают турецкие национальные черты, что особенно ощутимо в ритмическом и тембровом аспектах. Подобное пересечение традиций Востока и Запада становится одной из характерных тенденций в турецкой музыке XX века.

OPERA *OZSOY* BY AHMED ADNAN SAYGUN,
A CULTURAL AND POLITICAL PROJECT AND AN ARTISTIC EVENT
IN TURKISH MUSIC OF THE 20TH CENTURY

On June 19, 1934, the premiere of Ahmed Adnan Saygun's opera *Ozsoy* took place in Ankara. The initiator of its creation was the first President of the Republic of Turkey Mustafa Kemal Atatürk. He acted as a kind of curator, supporting the project at different stages of preparation: from choosing the poetic source (the Persian epic *Shahnameh* by Ferdowsi) and determining the main ideas in its interpretation to the appointment of the librettist (Munir Hayri Egeli) and composer, who became 27-year-old Ahmed Adnan Saygun. One of Atatürk's priorities was to bring national musical culture up to the level of modern achievements of Western European art. The idea of creating a national opera — the first in the history of the Republic of Turkey — fit organically into the context of reformist endeavors, but the *Ozsoy*-project was colored not only in cultural, but also in political tones: the premiere of the opera, timed to coincide with the official visit of Iranian leader Reza Shah Pahlavi, was intended to contribute to the strengthening of Turkish-Iranian relations. The motifs of *Shahnameh* in *Ozsoy* are connected with the legend of the valiant Fereydun and his

two sons-twins: Tur, the ruler of the Turkic lands, and Iraj, the ruler of Iran. Separated by the wiles of an evil spirit, the brothers are reunited only in the finale of the opera, and this episode in the premiere production was symbolically played as an act of fraternization between the Turkish and Iranian peoples, who are related in ethnic origins and culture. In *Ozsoy*, Saygun's operatic firstborn, the composer faced a complex musical and dramatic task. The legend of Fereydu'n is the plot basis for only the first of the opera's three acts. In the second and third acts, the action is transferred to Turkey at the time of the collapse of the Ottoman Empire and the formation of the Republic; features of political chronicle penetrate the epic narrative. But the connection with the legend is preserved — the events and characters of modern Turkish history allegorically reproduce the collisions and images of the tale of Fereydu'n. We can judge the musical solution of *Ozsoy* only based on the first act, since the musical material of the second and third acts has been lost. Saygun, a follower of Atatürk's reformist ideas, a scholarship holder of the Republic, and a recent graduate of the Schola cantorum in Paris, armed with knowledge of counterpoint, Wagner's musical drama, and masterpieces of Baroque and late Romantic art turns to the experience of European opera in *Ozsoy*, but treats it individually. This is evidenced by composition and dramaturgy (free, sometimes montage combination of musical and conversational episodes, through intonation development in a conventionally 'number' structure), stylistics (declamatory nature of vocal parts, textured solutions); at the same time, Turkish national characteristics appear through the Western European basis, which is especially noticeable in the rhythmic and timbre aspects. Such crossing of East and West traditions becomes one of the characteristic tendencies in Turkish music of the 20th century.

ДЕМЧЕНКО Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия

Alexander I. DEMCHENKO, *Dr. Habil.* (Doctor of Art Studies), Full Professor, Chief Researcher and Head of the International Center for Complex Artistic Research, Saratov State Sobinov Conservatoire, Saratov State Chernyshevsky University, Saratov, Russia



РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД
НАЧАЛА XX ВЕКА И «НОС» Д. ШОСТАКОВИЧА

Достаточно широкий спектр художественного поиска в творчестве представителей раннего авангарда в русской музыке: политональность и многосекундовая аккордика (В. Ребиков), атональность и принципы серийной организации звукового материала (Е. Гольцман, Н. Рославцев), опыты четвертитоновой музыки (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин), предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приемов шумовой, конкретной и

электронной музыки (А. Лурье, Н. Обухов), конструктивно-урбанистические устремления (В. Дешевов, А. Мосолов). К этой панораме русского музыкального авангарда необходимо присоединить тех творцов искусства, творческие искания которых были не менее интенсивны, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной — имеются в виду поздний А. Скрябин, И. Стравинский и С. Прокофьев. Не меньшей смелостью новаций отличался и ранний Д. Шостакович, самым радикальным опусом которого стала опера «Нос». Основные параметры ее «авангардности»: гротесковая направленность, пародийная природа, парадоксальность, эстетика абсурда, сгущенный критицизм, демонстративная нестандартность представленческого действия и экспериментальный характер инструментальной партитуры.

RUSSIAN MUSICAL AVANT-GARDE
IN THE EARLY 20TH CENTURY AND *THE NOSE* BY SHOSTAKOVICH

Quite a wide range of artistic research in works from the early avant-garde in Russian music: polytonality and *mnogozonovaya* the little cord on it (Vladimir Rebikov), atonalism and serial principles of organization of sound material (Yefim Golyshev, Nikolay Roslavets), experiments *chetvertichnogo* music (Arseny Avraamov, Ivan Vyshnegradsky, Arthur Lourie, Mikhail Matyushin), the anticipation of pointilistic and minimalist testing techniques noise, concrete and electronic music (Lurie, Nikolay Obukhov), structurally-urban aspirations (Vladimir Deshevov, Alexander Mosolov). It is necessary to attach to this panorama of the Russian musical avant-garde those creators of art, whose creative searches were no less intense, and the fruitfulness of the undertakings proved to be extremely important — I mean the late Alexander Skryabin, Igor Stravinsky and Sergei Prokofiev. No less daring innovations differed and early Dmitry Shostakovich, the most radical opus of which was the opera *The Nose*. The main parameters of its 'avant-gardism': a grotesque direction, parodic nature, the paradox, the aesthetics of the absurd, condensed criticism, demonstrative standard attitudinal action and experimental nature of instrumental scores.

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Andrei V. DENISOV, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



ИНТЕРТЕКСТЫ В «ЧЕРНОЙ МАСКЕ» К. ПЕНДЕРЕЦКОГО:
ВИДЕНИЯ АПОКАЛИПСИСА

Опера «Черная маска» К. Пендерецкого (1986) содержит множество музыкальных цитат, имеющих разное происхождение. Они образуют три группы: материал хоралов (в первую очередь — лютеранских); немецкие танцевальные и песенные источники; произведения самого Пендерецкого (*Te Deum* и «Польский Реквием»). Первоисточник либретто — драма Г. Хауптманна — включает фрагменты из различных литургических и библейских текстов, среди них есть и все

использованные Пендерецким хоралы (кроме *Dies Irae*). Их семантика (связанная с образами покаяния и страстной темой) вполне отвечает содержанию сочинения, в котором ведущую роль занимает образ Смерти как неизбежного финала жизни любого человека. Напомним, что, согласно сюжету оперы, обитателям Болькенхайна угрожает чума; ее действие разворачивается в 1662 году, после Тридцатилетней войны; в финале произведения (который сам Пендерецкий назвал «Пляской смерти») погибают Едидья и Бенигна. Символично, что ключевую роль среди цитат занимает хорал *Aus tiefer Not*, выступающий в качестве своеобразного лейтмотива всего сочинения. Еще одна цитата — *O Haupt voll Blut und Wunden* — звучит в версии, идентичной №63 из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Сознательно допущенный автором анахронизм в данном случае формирует вневременной ракурс восприятия происходящих в опере событий. В то же время, композитор использовал материал, отчетливо напоминающий не только об историческом времени, но и месте действия сюжета (танцевальная музыка Э. Реуснера, силезского капельмейстера XVII века, работавшего недалеко от Болькенхайна). Обращение же к автоцитатам, судя по всему, представляет авторский взгляд, возвещая также о трагических событиях XX века, в том числе — Второй мировой войне (они инспирировали появление «Польского Реквиема»). Таким образом, цитаты в «Черной маске» не просто формируют аллюзии на конкретную музыкальную историческую традицию, а воплощают диалог между прошлым и настоящим — на уровне как сюжета, так и его музыкальной интерпретации.

INTERTEXTS IN *DIE SCHWARZE MASKE (THE BLACK MASK)* BY KRZYSZTOF PENDERECKI: VISIONS OF THE APOCALYPSE

The opera *Die schwarze Maske (The Black Mask)* by Krzysztof Penderecki (1986) contains many musical quotes that have different origins. They form three groups: material from chorales (primarily Lutheran); German dance and song sources; works by Penderecki himself (*Te Deum* and *Polish Requiem*). The primary source of the libretto — the drama by Gerhart Hauptmann — itself contains fragments from various liturgical and biblical texts, among them are all the chorales used by Penderecki (except *Dies Irae*). Their semantics (associated with images of penitence and the theme of passion from gospel) fully corresponds to the content of the work, in which the leading role is occupied by the image of Death as the inevitable finale of any person life. According to the plot of the opera, the inhabitants of Bolkenhayn are threatened by a plague; its action takes place in 1662, after the Thirty Years' War; in the finale of the work (which Penderecki called *The Dance of Death*) Yedidya and Benigna die. It is symbolic that the key role among the quotations is occupied by the chorale *Aus tiefer Not*, which acts as a kind of leitmotif of the entire work. Another quote — *O Haupt voll Blut und Wunden* — sounds in a version identical to No. 63 from *The Matthew Passion* by Johann Bach. The anachronism deliberately allowed by the author in this case forms a timeless perspective on the perception of the events taking place in the opera. At the same time, the composer used material that clearly recalled not only the historical time, but also the geographical location of the plot (dance music by Esaias Reusner, a 17th century Silesian composer who worked near Bolkenhayn). The appeal to autoquotations, apparently, represents the author's view, also recalling the tragic events of the 20th century, including the Second World War (they inspired the appearance of *The Polish Requiem*). Thus, the quotes in *Die schwarze Maske* do not simply form allusions to the concrete musical historical tradition,

but embody a dialogue between the past and the present — at the level of both the plot and its musical interpretation.

ДИСЕНОВА Динара Махмадовна, преподаватель,
Музыкальное училище при СГК имени
Л. В. Собинова, кафедра теории музыки и
композиции, руководитель Центра креативных
индустрий, Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов,
Россия

Dinara M. DISENOVA, Teacher, Music College at the
Saratov State Conservatoire, Lecturer, Department
of Music Theory and Composition, Head of the
Center for Creative Industries, Saratov State
Sobinov Conservatoire, Saratov, Russia



МЕДИАОПЕРА В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ПРОЗА» В. РАННЕВА

В докладе будет рассмотрен современный вид оперного спектакля — медиаопера. В отечественном музыкознании термин впервые был использован в статье «Медиаопера: Между прошлым и будущим» музыковеда Елены Николаевой. В историческом обзоре статьи автор прослеживает тенденции возникновения медиаоперы в оперном театре второй половины XX–XXI вв. Так, среди предпосылок возникновения выделяется:

- отказ от нарративности и смещения акцента на визуальную составляющую в феномене постдраматический театр. По словам Х.-Т. Лемана: «поворот “от театра образов” до “театра смешанных медийных средств”, “театра мультимедийного” или “театра представления”».

- утверждение в 1950–1960 годах отдельного направления — медиаискусства, основу которого составляют видео, аудио, компьютерные технологии, интернет. Один из жанров медиаискусства — видеоарт, оказавший наибольшее влияние на музыкальный театр.

- возникший из влияний видеоарта документальный музыкальный видеотеатр С. Райха и его авторский жанр видео-опера.

Медиа в медиаопере автор рассматривает в двух значениях:

1) как неотделимый от действия структурный материал, иначе говоря, медиа по терминологии М.Г. Арановского становится структурно-семантическим инвариантом жанра; 2) как средство для эффектного визуального воплощения (мультимедийные проекции, видеоряд, фото из архивов, документальная хроника).

В качестве примера современной медиаоперы представлена опера «Проза» (2017) композитора Владимира Раннева (1970). Особенность оперы состоит в двусоставном либретто, в основе которого — фрагменты текста повести «Степь» А. Чехова (1860–1904), выраженные через вокальную составляющую, а медиаинсталляция представлена визуализированным текстом «постмодернового» рассказа «Жених» Ю. Мамлеева (1931–2015). Так, оперу можно отнести и к жанру

литературной, в которой частично или полностью воспроизводится текст литературного первоисточника «как он есть» с последовательным развертыванием фабулы. Прделанный автором анализ взаимодействия музыкального и визуального начал в опере позволяет прийти к выводу, что сочинение Раннева — яркий пример современной медиаоперы, где видеоряд служит основой оперной драматургии, тогда как музыкальное начало лишь сопровождает действие. Таким образом, инновационные особенности медиаоперы показывают, что в XXI веке происходит расширение жанровых границ оперного жанра в целом, апеллируя к новой эстетике слушательского восприятия и новой эстетике «постооперного музыкального театра».

MEDIAOPERA IN THE MODERN RUSSIAN MUSICAL THEATER ON THE EXAMPLE OF THE OPERA
PROSE BY VLADIMIR RANNEV

The paper considers the modern type of opera performance — mediaopera. In Russian musicology, the term was first used in the article *Media Opera: Between the past and the Future* by musicologist Elena Nikolaeva. In the historical review of the article, the author traces the trends of the emergence of mediaopera in the opera theatre of the second half of the 20th and 21st centuries. So, among the prerequisites for the emergence, it stands out:

- the rejection of narrative and the shift of emphasis to the visual component in the phenomenon of post-dramatic theater. According to Hans-Thies Lehmann: “the turn ‘from the theater of images’ to the ‘theater of mixed media,’ ‘multimedia theater’ or ‘performance theater’.”

- the approval in 1950–1960 of a separate direction — media art, which is based on video, audio, computer technology, and the Internet. One of the genres of media art is video art, which has had the greatest impact on musical theater.

- the documentary music video theater of Steve Reich, which arose from the influences of video art, and its author’s genre of video opera.

The author considers media in the media sphere in two meanings:

1. as a structural material inseparable from action, in other words, media, according to Mark Aranovsky’s terminology, becomes a structural and semantic invariant of the genre;

2. as a means for effective visual embodiment (multimedia projections, video series, photos from archives, documentary chronicle).

The opera *Prose* (2017) by composer Vladimir Rannev (1970) is presented as an example of a modern media opera. The peculiarity of the opera consists in a two-part libretto, based on fragments of the text of the story *The Steppe* by Anton Chekhov (1860–1904), expressed through a vocal component, and the mediainstallation is represented by the visualized text of the ‘postmodern’ story *The Groom* by Yuri Mamleev (1931–2015). Thus, the opera can also be attributed to the literary genre, in which the text of the literary source is partially or completely reproduced ‘as it is’ with the sequential unfolding of the plot. The author’s analysis of the interaction of musical and visual principles in opera allows us to conclude that Rannev’s work is a vivid example of modern media opera, where the video sequence serves as the basis of opera dramaturgy, whereas the musical principle only accompanies the action. Thus, the innovative features of the media opera show that in the 21st century there is an expansion of the genre boundaries of the opera genre as a whole, appealing to the new aesthetics of listener perception and the new aesthetics of the ‘post-operatic musical theater.’

ДБЯЧКОВА Марина Александровна, *главный специалист, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия*

Marina A. DYACHKOVA, *Chief specialist, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia*



ОБРАЗЫ ДУХОВ В ОПЕРЕ «КОБОЛЬД» З. ВАГНЕРА
И ИХ ПАРАЛЛЕЛИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Изображение связи мира живых и мира мертвых в искусстве имеет давние традиции, корни которой следует искать в ритуалах и обычаях древних людей. Естественный страх перед смертью и покойниками находит свое воплощение в многочисленных устных и письменных фольклорных источниках (в особенности средневековых), где представлены разнообразные виды нежити — от русалок и упырей до вампиров и полтергейстов. Эти существа нередко становились героями литературных, живописных, музыкальных произведений. Наибольшую популярность такие сюжеты начали приобретать ближе к эпохе романтизма, а также в начале XX века. В этот период на сценах музыкальных театров появляются новые произведения, в основе которых лежат легенды или сказки о потусторонних силах. Среди композиторов, обращавшихся к изображению духов и призраков в музыке, был и сын Рихарда Вагнера — Зигфрид Вагнер (1869–1930), написавший оперу «Кобольд» (1903). Сюжет оперы затрагивает вопрос о соотношении личного счастья и счастья других. В «Кобольде» перед главной героиней оперы — Вереной — стоит задача спасения духов детей — кобольдов, умерщвленных в младенчестве собственными матерями и застрывших на границе между миром живых и мертвых. Избавить их от страданий может лишь добровольная смерть последнего из детей рода. Именно поэтому призраки умерших детей являются молодой девушке Верене, которая вынуждена сделать непростой выбор между собственным счастьем и счастьем кобольдов. Трактовка кобольдов в опере Вагнера отличается от традиционной. В западноевропейском фольклоре кобольды часто изображаются материализованными духами земли, которые приближены к гномам и домовым. Кобольды нередко выполняют функцию хранителей домашнего очага и могут помогать по хозяйству или вредить людям. В опере Вагнера кобольды напоминают призраков — они могут вторгаться в сны людей, невидимы, неспособны к взаимодействию с физическим миром. Как и призраки, они не могут самостоятельно пересечь границу между миром живых и миром мертвых по определенным причинам, и для избавления от мучений им требуется помощь — принесение искупительной жертвы.

IMAGES OF SPIRITS IN THE OPERA *DER KOBOLD* BY SIEGFRIED WAGNER
AND THEIR PARALLELS IN WESTERN EUROPEAN FOLKLORE

The depiction of the connection between the world of the living and the world of the dead in art has a long tradition, the roots of which should be sought in the rituals and customs of ancient people. The natural fear of death and the dead is embodied in numerous oral and written folklore sources (especially medieval ones), where various types of undead are represented — from mermaids and ghouls to vampires and poltergeists. These creatures often

became the heroes of literary, pictorial, and musical works. Such plots began to gain the greatest popularity closer to the era of romanticism, as well as at the beginning of the XX century. During this period, new works appeared on the stages of musical theaters, based on legends or fairy tales about otherworldly forces. Among the composers who turned to the depiction of spirits and ghosts in music was Richard Wagner's son, Siegfried Wagner (1869–1930), who wrote the opera *Der Kobold* (1903). The plot of the opera touches on the question of the ratio of personal happiness and the happiness of others. In *Der Kobold*, the main character of the opera, Verena, is faced with the task of saving the spirits of kobold children who were killed in infancy by their own mothers and stuck on the border between the world of the living and the dead. Only the voluntary death of the last of the children of the family can save them from suffering. That is why the ghosts of dead children appear to a young girl, Verena, who is forced to make a difficult choice between her own happiness and the happiness of the kobolds. Interpretation of kobolds in the Wagner's opera is different from the traditional one. In Western European folklore, kobolds are often depicted as materialized spirits of the earth, who are close to dwarves and brownies. Kobolds often serve as guardians of the hearth and can help with household chores or harm people. In the Wagner's opera kobolds resemble ghosts — they can invade people's dreams, are invisible, and are unable to interact with the physical world. Like ghosts, they cannot cross the border between the world of the living and the world of the dead on their own for certain reasons, and to get rid of their torment they need help — making a redemptive sacrifice.

ЕНУКИДЗЕ Натэла Исидоровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан, историко-теоретико-композиторский факультет, Российская академия музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Natela I. ENUKIDZE, PhD, Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music, Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies Moscow, Russia

«ЕЩЕ РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»: ОБ ОДНОМ КОМИЧЕСКОМ ДВОЙНИКЕ ОПЕРЫ М.И. ГЛИНКИ

В отличие от «Жизни за царя», премьера второй оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (27 ноября / 9 декабря 1842 года) была встречена без энтузиазма. Постановка вызвала многочисленные отклики в прессе, в том числе весьма критические. Однако отозвались на нее не только критики. Спустя недолгое время после премьеры на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге увидело свет сочинение Н. Ф. Линдфорса (псевдоним Аксель) «Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших». Некоторыми зрителями пьеса была воспринята как пародия на оперу Глинки, однако ею не была. Как справедливо отметил анонимный обозреватель газеты «Северная пчела», сочинение «скорее относится к тому разряду пьес, который французы называют *à propos-vaudeville*. Он не имеет никакого отношения к опере, кроме предпоследней сцены, где г. Мартынов, посаженный в бочку сумасшедшим,

поет с ведром на голове на мотив Головы из “Руслана и Людмилы”: “Кто мне поможет” и т.д.». Почти одновременно с этим спектаклем, приблизительно в январе 1843 года, в кругу аристократов-театралов появилась настоящая пародия, точнее, *пародийное либретто* с почти тем же названием — «Еще Руслан и Людмила». Замысел принадлежал М. Н. Лонгинову, а его соавторами стали офицер лейб-гвардии гусарского полка Э. А. Абаза и кавалерийский офицер Д. В. Мещеринов. Среди других пародийных либретто «Еще Руслан и Людмила» выделяется несколькими факторами. Во-первых, очень большим объемом: авторы педантично следуют за пятиактным оригиналом, не только перетекстовывая, но и активно заимствуя фразы и даже целые строки. Во-вторых, что едва ли не уникально, персонажи действуют в пародии под собственными историческими именами. Так, в роли Светозара выступает директор Санкт-Петербургского театрального училища Ф. Н. Обер, Черномора — генерал-майор свиты Его Императорского Величества Л. В. Дубельт, Головы — директор Императорских театров А. М. Гедеев и т.д. Наконец, в-третьих, действие пародии погружено в артистически-образовательную среду петербургского Театрального училища, поскольку в тексте периодически возникают отсылки к ее персонажам и событиям. Эти особенности приближают «Еще Руслана и Людмилу» к особой форме немецкоязычной музыкально-театральной пародии — так называемой *Beer-oper*.

ALSO ‘*RUSLAN AND LYUDMILA*’: ON A COMIC DOUBLE OF THE OPERA BY MIKHAIL GLINKA

Unlike *A Life for the Tsar*, the premiere of Mikhail Glinka’s second opera *Ruslan and Lyudmila* (November 27 / December 9, 1842) was met with little enthusiasm. The production provoked numerous responses in the press, including very critical ones. However, it was not only critics who responded to it. A short time after the premiere, an essay by Nikolay Lindfors (pseudonym Axel) was published on the stage of the Alexandrinsky Theater in St. Petersburg *Also Ruslan and Lyudmila, or the New Madhouse*. The play was perceived by some viewers as a parody of Glinka’s opera, but it was not. As the anonymous columnist of the newspaper *Severnaya Pchela* (*The Northern Bee*) rightly noted, the work “rather belongs to the category of plays that the French call *à propos-vaudeville*. He has nothing to do with the opera, except for the penultimate scene, where Mr. Martynov, put in a barrel by a madman, sings with a bucket on his head to the tune of the Head from *Ruslan and Lyudmila*: ‘Who will help me,’ etc.” Almost simultaneously with this performance, around January 1843, a real parody appeared in the circle of Russian aristocratic theatergoers, or rather, a parody libretto with almost the same name — *Also Ruslan and Lyudmila*. The idea belonged to Mikhail Longinov, and his co-authors were an officer of the Life Guards of the Hussar regiment Erast Abaza and a cavalry officer Dmitry Meshcherinov. Among other parody librettos, *Ruslan and Lyudmila* is distinguished by several factors. Firstly, a very large volume: the authors pedantically follow the five-act original, not only re-texting, but also actively borrowing phrases and even entire lines. Secondly, which is almost unique, the characters act in parody under their own historical names. Thus, the director of the St. Petersburg Theater School Fyodor Ober acts as a Svetozar, Chernomor is Major General of His Imperial Majesty’s retinue Leontiy Dubelt, the Head is the director of the Imperial Theaters Alexander Gedeonov, etc. Finally, thirdly, the action of the parody is immersed in the artistic and educational environment of the St. Petersburg Theater School, since references to its characters and events periodically appear in the text. These features bring

Ruslan and Lyudmila closer to a special form of German-language musical and theatrical parody — the so-called *Beer-oper*.

ЖОЛДОШБЕК КЫЗЫ Гульмира, *старший преподаватель,*
Кыргызская национальная консерватория имени
К. Молдобасанова, Бишкек, Кыргызстан

Gulmira ZHOLDOSHBEK KYZY, *Senior Lecturer,*
K. Moldobasanov Kyrgyz National Conservatory, Bishkek,
Kyrgyzstan



ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ НАСЫРА ДАВЛЕСОВА НА
ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ «АСТА СЕКИН, КОЛУКТУ!»

Насыр Давлесов — признанный классик кыргызской музыкальной культуры. Его многогранная личность сыграла огромную роль в становлении и развитии профессиональной музыки в Кыргызстане. Композитор, дирижер, педагог, общественный деятель, один из авторов государственного гимна Кыргызской Республики, Давлесов является и одним из создателей сравнительно молодого жанра в Кыргызстане — музыкальной комедии. «Аста секин, колукту!» (музыкальная комедия Давлесова) с момента своего появления (1970) стала одним из любимых и наиболее известных в Кыргызстане музыкальных спектаклей. Основу музыкальной драматургии составляют песенно-танцевальные номера, хоровые сцены. Параллельно с разворачиванием основной сюжетной линии в комедии высмеиваются пережитки прошлого, отжившие традиции. Успех «Аста секин, колукту!» обусловлен, прежде всего, зрелищностью спектакля, занимательностью сюжета, сочной, колоритной, легко запоминающейся музыкой. Композитор — один из немногих художников своего времени, благосклонно относящихся к эстрадной музыке. В музыкальной комедии «Аста секин, колукту!» свежесть, оригинальность музыкального языка во многом обеспечены сплавом эстрадных, джазовых ритмов и гармоний с комическими интонациями кыргызского музыкального фольклора. Отдельные номера используются в педагогическом репертуаре, существуют эстрадизированные версии некоторых отрывков, новые жанровые интерпретации. Органический сплав академических европейских форм и жанров, современного композиторского письма с традиционно-народными вокально-интонационными элементами обеспечивает демократичность творчества Давлесова. В настоящем докладе предпринимается попытка раскрытия интонационно-речевых, вокальных особенностей в творчестве Давлесова, столь близких интонационному складу кыргызского народного мелоса, на примере музыкальной комедии «Аста секин, колукту!».

VOCAL AND INTONATION FEATURES IN THE WORK OF NASYR DAVLESOV
ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL COMEDY *ASTA SEKIN, KOLUKTU!*

Nasyr Davlesov is a recognized classic of Kyrgyz musical culture. His multifaceted personality played a huge role in the formation and development of professional music in Kyrgyzstan. A composer, conductor, teacher, public figure, one of the authors of the national anthem of the Kyrgyz Republic, Davlesov is also one of the creators of a relatively young genre in Kyrgyzstan — musical comedy. *Asta sekin, koluktu!* (musical comedy by Davlesov)

since its appearance (1970) has become one of the favorite and most famous musical performances in Kyrgyzstan. The basis of musical drama consists of song and dance numbers, choral scenes. In parallel with the unfolding of the main storyline, the comedy ridicules remnants of the past, outdated traditions. The success of *Asta Sekine, Koluktu!* is primarily due to the spectacular performance, entertaining plot, juicy colorful, easy-to-remember music. The composer is one of the few artists of his time who favorably relate to pop music. In the musical comedy *Asta Sekin, Koluktu!*, the freshness and originality of the musical language are largely provided by the fusion of pop, jazz rhythms and harmonies with comic intonations of Kyrgyz musical folklore. Individual numbers are used in the pedagogical repertoire, there are pop versions of some passages, new genre interpretations. The organic fusion of academic European forms and genres, modern compositional writing with traditional folk vocal and intonation elements ensures the democratic nature of Davlesov's work. This report attempts to reveal intonation-speech, vocal features in the work of Nasyr Davlesov, so close to the intonation warehouse of the Kyrgyz folk melos, using the example of the musical comedy *Asta sekin, Koluktu!*

ЗАДНЕПРОВСКАЯ Галина Викторовна, кандидат
искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального
искусства, факультет искусств, Московский
государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия

Galina V. ZADNEPROVSKAYA, PhD, Associate Professor, Head of
Music Art Department, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow
State University, Moscow, Russia



К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Отечественная опера рубежа XX–XXI веков составляет важный и значительный пласт современной российской культуры и музыкального искусства. В ее развитии отражаются общие процессы, происходящие в этих сферах человеческой деятельности, что позволяет рассматривать оперу не только в контексте музыкального творчества, но и в соотношении с другими видами искусства. Рассматриваемый этап отечественной истории имеет все признаки переходного, что сказывается на художественных процессах, происходящих в это время в отечественном искусстве в целом и в опере, в частности. На переходный характер указывает разнообразие и разнонаправленность художественных и эстетических концепций, множественность мнений, как композиторов, так и ученых и критиков в отношении определения оперного жанра и его границ в современной музыке. Пересмотр традиционных критериев типологии жанра и создание гибкой модели, которая позволяет структурировать весь корпус российских опер рубежа XX–XXI веков, представляется необходимым и актуальным для данного исторического этапа. В статье представлена авторская типология современной отечественной оперы 1990–2010-х годов, базирующаяся на следующих критериях: (на)следование традиции; масштаб сочинения (продолжительность звучания, количество действующих лиц, развитость и симфонизация музыкальной драматургии); литературный источник и музыкальная драматургия; концепт и музыкальная драматургия. В соответствии с ними определены следующие типы опер:

большая и камерная, литературная и духовная оперы, опера-триллер, альтернативная опера (в частности, медиаопера и опера-ремейк).

ON THE TYPOLOGY OF MODERN RUSSIAN OPERA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Russian opera at the turn of the 20th and 21st centuries constitutes an important and significant layer of modern Russian culture and musical art. Its development reflects the general processes occurring in these spheres of human activity, which allows us to consider opera not only in the context of musical creativity, but also in relation to other forms of art. The stage of Russian history under consideration has all the signs of a transition, which affects the artistic processes occurring at that time in Russian art in general and in opera in particular. The transitional nature is indicated by the diversity and multidirectionality of artistic and aesthetic concepts, the plurality of opinions of both composers and scientists and critics regarding the definition of the opera genre and its boundaries in modern music. A revision of the traditional criteria of the typology of the genre and the creation of a flexible model that allows structuring the entire body of Russian operas at the turn of the 20th and 21st centuries seems necessary and relevant for this historical stage. The article presents the author's typology of modern Russian opera of the 1990–2010s, based on criteria such as: following tradition; scale of the composition (duration of sound, number of characters, development and symphonization of musical dramaturgy); literary source and musical dramaturgy; concept and musical dramaturgy. In accordance with them, the following types of operas are defined: large and chamber operas, literary and spiritual operas, thriller opera, alternative opera (in particular, media opera and remake opera).

ЗАППАРОВА Альфия Ибрагимовна, профессор,
заведующая кафедрой музыкального театра,
Казанская государственная консерватория имени
Н. Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Alfiya I. ZAPPAROVA, Professor Head of the Department of
Musical Theater, Zhiganov Kazan State Conservatory,
Kazan, Tatarstan, Russia



ЖЕМЧУЖИНЫ ТАТАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В РЕПЕРТУАРЕ ОПЕРНОЙ СТУДИИ КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Национальная музыкальная культура — одна из самых важных тем в нашей республике. Многие произведения татарских композиторов редко исполняются на сцене. Оперная студия Казанской консерватории уже 30 лет ведет работу по восстановлению, популяризации национальных музыкальных шедевров. В течение всех лет своего существования Оперная студия нашей консерватории обращается к творчеству татарских композиторов, уделяя большое внимание не только великим основоположникам татарской профессиональной классической музыки, но и молодым современным композиторам, сохраняющим национальные традиции и культуру. Чаще всего Оперная студия обращалась к творчеству Назиба Жиганова, Джаудата Файзи, Салиха Сайдашева, Мирсаида Яруллина, Эльмира Низамова. За 30 лет активного творчества Оперной студии были воплощены в жизнь более 20 постановок опер и

музыкальных комедий наших, татарских композиторов. Среди них можно выделить такие, как музыкальные комедии «Башмагым» («Башмачки») (2009–2023 г.), «Хужа Насретдин» (2020–2021 г.) Файзи, мюзикл «Алтын Казан» («Золотой казан») Низамова (2011), оперы «Алтынчәч», «Качкын» («Беглец») и «Тюляк и Су-слу» Жиганова (2011), оратория «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сыновей земли») Масгуды Шамсутдиновой (2013) и многие другие. Особый успех национальные спектакли получали на республиканских и всероссийских фестивалях на сценах Москвы, Санкт-Петербурга, Елабуги, Тольятти не только у представителей татарской диаспоры, но и у русскоязычной публики. Оперная студия Казанской консерватории в течение всех 30 лет своего существования сохраняет татарскую национальную музыкальную культуру. Постановки Оперной студии — новое прочтение татарской классики. Режиссеры Оперной студии по-новому интерпретируют, обновляют и воплощают в жизнь традиционные татарские оперы и музыкальные комедии и драмы.

THE GEMS OF TATAR MUSICAL THEATER
IN REPERTOIRE OF THE KAZAN STATE CONSERVATORY'S OPERA STUDIO

National musical culture is one of the most important topics in our republic. Many works by Tatar composers are rarely performed on stage. The Opera Studio of the Kazan Conservatory has been working to restore and popularize national musical masterpieces for 30 years. Throughout all the years of its existence, the Opera Studio of our conservatory has been turning to the work of Tatar composers, paying great attention not only to the great founders of Tatar professional classical music, but also to young modern composers who preserve national traditions and culture. Most often, the Opera Studio turned to the works of Nazib Zhiganov, Dzhaudat Faizi, Salikh Saidashev, Mirsaid Yarullin, Elmir Nizamov. Over the 30 years of active creativity at the Opera Studio, more than 20 productions of operas and musical comedies by our Tatar composers have been brought to life. Among them are the musical comedies *Bashmagym* (*Shoes*, 2009–2023), *Khuzha Nasretdin* (2020–2021) by Dzhaudat Faizi, the musical *Altyn Kazan* (*Golden Kazan*) by Elmir Nizamov (2011), operas *Altynchach*, *Kachkyn* (*The Fugitive*), *Tyulyak and Su-slu* by Nazib Zhiganov (2011), oratorio *Jir ullar tragediyase* (*Tragedy of the Sons of the Earth*) by Masguda Shamsutdinova (2013) and many others. National performances received particular success at republican and all-Russian festivals on the stages of Moscow, St. Petersburg, Elabuga, Togliatti, not only among representatives of the Tatar diaspora, but also among the Russian-speaking public. Throughout the 30 years of its existence, the Opera Studio of the Kazan Conservatory has preserved and protected the Tatar national musical culture. The productions of the Opera Studio are a new interpretation of Tatar classics. The directors of the Opera Studio reinterpret, update and bring to life traditional Tatar operas and musical comedies and dramas.

ЗАХАРБЕКОВА Ирина Сергеевна, кандидат
искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия
Irina S. ZAKHARBEKOVA, PhD, Associate Professor, Music
Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia



ЖОРЖ БИЗЕ НА СЛУЖБЕ У ОПЕРЫ: НЕ ТОЛЬКО КОМПОЗИТОР

В 1855 году 17-летний студент Парижской консерватории Жорж Бизе получает задание от его старшего коллеги Шарля Гуно сделать клавирное переложение его оперы «Окровавленная монахиня». Молодой композитор принимается за работу, которая не только сблизила двух талантливых музыкантов, но и в дальнейшем стала частым источником дохода Бизе. Его основная транскрипторская деятельность приходится на 1860-е — начало 1870-х годов, когда он работает над переложениями различных музыкальных произведений для французских издательств (Шудан, Хойгель, Дюран и других). Оперные клавиры, переложения для фортепиано соло и дуэта, оркестровка чужих оперных произведений занимают важное место среди этого материала. Так, например, для издательства Антуана Шудана Бизе подготовил клавиры опер Гуно («Окровавленная монахиня», «Царица Савская», «Мирей»), Эрнеста Рейе («Статуя», «Герострат»), Массе («Сын бригадира»), Сен-Санса («Серебряный колокольчик»), а также сделал переложение для фортепианного дуэта «Фауста» Гуно. Для Хойгеля Бизе создал фортепианные переложения «Дон Жуана» и «Каирского гуся» Моцарта (фортепиано соло), «Гамлета» и «Миньона» Тома (фортепиано соло и дуэт). Все это было постоянной, крайне объемной, хотя и оплачиваемой работой, за которую композитор брался как по дружеским, так и по материальным причинам. Судя по отзывам из писем его коллег, проделанная Бизе транскрипторская и корректорская работа характеризует его не только как выдающегося музыканта и одаренного композитора, но и как умелого музыкального редактора. Заявил о себе Бизе и как «помощник композитора» в репетиционно-постановочном процессе: в 1860-е годы он помогал Рейе на репетициях его опер «Статуя» и «Герострат» в Париже и Баден-Бадене, Гуно — на репетициях «Царицы Савской» и «Ромео и Джульетты» в Париже. Оценку этой деятельности иллюстрируют следующие слова Гуно: «...твое доброе сердце и твой талант меня избаловали настолько, что я больше не могу обходиться без тебя: ты находишь столь совершенную форму для всех моих намерений, что я сам не сумел бы выразить и передать их так, как ты это делаешь» (письмо к Бизе от 19 августа 1861 года). Как известно, отец композитора был вокальным педагогом. Переписка Бизе демонстрирует горячий интерес к успехам учеников его отца, а также внимательные и меткие комментарии по поводу современного музыкального театра. Своеобразный оперный «коучинг» и другая закулисная репетиционная работа, о которой упоминается на страницах биографий Бизе, а также в его эпистолярном наследии, маркирует еще одно важное качество его профессионализма: внимание к вокально-сценическим нюансам оперного спектакля. Жорж Бизе знал на практике оперную «кухню» и имел возможность возделывать эту «почву» для «выращивания» собственных музыкально-театральных «шедевров».

GEORGES BIZET AT THE OPERA SERVICE: NOT ONLY A COMPOSER

In 1855 Charles Gounod gave a task to 17-year-old Georges Bizet to prepare a vocal score of his opera *La Nonne sanglante*. This commission will not only bring the two talented musicians together, but will also become Bizet's frequent source of income in the future. The 1860s and early 1870s is the period of main activity of Bizet-arranger and transcriber. At this time, he is working on various musical transcriptions for French music publishers (Choudens, Heugel, Durand and others). Vocal scores, arrangements for piano solo and duet,

orchestrations of other composers' operas take an important place here. For example, Bizet prepared the vocal scores of the Gounod's (*La Nonne sanglante*, *La Reine de Saba*, *Mireille*), Reyer's (*La Statue*, *Érostrate*), Massé's (*Le Fils du brigadier*), Saint-Saëns' (*Le Timbre d'argent*) works for the Choudens edition, he also made an arrangement for piano duet of Gounod's *Faust*. And Bizet made piano arrangements of the Mozart's *Don Giovanni* and *L'oca del Cairo* (piano solo) and Thomas' *Mignon* and *Hamlet* (piano solo and duet) for Heugel edition. It was a constant, extremely voluminous, albeit paid work, which Bizet undertook for both friendly and financial reasons. According to his colleagues, Bizet performs in his arrangements not only as an outstanding musician and a gifted composer, but also as a skilled music editor. Another part of Bizet's professional activity is related to his participation in the production process of his friends' operas. In the 1860s, he assisted Ernest Reyer in rehearsals of his *La Statue* and *Érostrate* in Paris and Baden-Baden, and Gounod in rehearsals of his *La Reine de Saba* and *Roméo et Juliette* in Paris. Gounod wrote in the letter to Bizet (19 August 1861): '...vois-tu, cher enfant; ton cœur et ton talent m'ont gâté, et je ne sais plus me passer de toi; tu es la forme si parfaite de toutes mes intentions que je ne saurais me traduire ni m'interpréter comme tu le fais toi-même.' As we know, the composer's father was a vocal teacher. Bizet's correspondence watches a keen interest in the success of his father's students, as well as attentive and apt comments about modern musical theater. The 'opera coaching' and other behind-the-scenes rehearsal work, which is mentioned on the pages of Bizet's biographers, as well as in his letters, note such an important quality of his skill as attention to the vocal and stage nuances of opera. Georges Bizet knew opera 'cuisine' in practice and had the opportunity to till this 'soil' for the 'cultivation' of his own opera 'masterpieces.'

ЗАХАРКИНА Наталья Алексеевна, студентка II курса, музыковедческий факультет, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Денисов Андрей Владимирович

Natalya A. ZAKHARKINA, 2nd Year Student, Musicology Faculty, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Andrey V. Denisov, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



ОРГАНИЗАЦИЯ И ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ В ЯПОНСКОМ ТЕАТРЕ НО

В докладе рассматривается роль музыкального решения в спектакле японского театра Но (Ногаку). Несмотря на существование множества работ о его специфике (посвященных, в большей степени, раскрытию его исторического и драматургического аспектов, классификациям амплуа, роли сценических костюмов и, в особенности, масок), проблема организации и функций музыкального плана поднималась в них редко. Одна из характерных особенностей Ногаку — его синкретическая природа. В соединении движения (танца), пения, инструментального сопровождения,

литературной основы, а также игры и ритуала рождается единый организм, каждый из компонентов которого в ходе эволюции достигает своей предельной степени развития. Музыка является постоянным участником спектакля: мелодическое начало прослеживается в речи актеров (преобладают речитативные построения, периодически возникают сольные номера), ритмическое же начало господствует над всем действием — его развитием, кульминационными моментами, сюжетными развязками. Ногаку считается одним из «четырех традиционных классических театров» Японии. Он окончательно сформировался в XIV веке и сегодня исполняется практически в том же виде, как во времена средневековой Японии. Выдержав испытание временем, Ногаку пронес сквозь века соединение возвышенного и низменного начал. Они парадоксальным образом уживались в контексте диалога двух театральных форм Ногаку — собственно Но (драмы ёкёку) и Кёгэна (интермедии-фарсы). Такое соотношение парадоксальным образом перекликается с европейскими жанрами (древнегреческой тетралогией с чередованием трагической трилогии и сатирической драмы, средневековым европейским театром с включением фарсов в религиозную мистерию). Ногаку создавался не просто как развлекательное зрелище, а как глубокая и мудрая философия жизни. Именно в нем были заложены эстетические основы национального японского театра, получившие развитие в последующие эпохи.

ORGANIZATION AND FUNCTIONS OF MUSICAL SOLUTIONS IN JAPANESE NOH THEATER

The report examines the role of musical decision in the performance of the Japanese Noh (Nogaku) theater. Despite the existence of many works on its specifics (dedicated, to a greater extent, to the disclosure of its historical and dramatic aspects, classifications of roles, the role of stage costumes and, in particular, masks), the problem of the organization and functions of the musical plan was rarely raised in them. One of the characteristic features of Nogaku is its syncretic nature. In the combination of movement (dance), singing, instrumental accompaniment, literary basis, as well as play and ritual, a single organism is born, each of the components of which, in the course of evolution, reaches its maximum degree of development. Music is a constant participant in the performance: the melodic principle can be traced in the speech of the actors (recitative structures predominate, solo numbers appear periodically), while the rhythmic principle dominates the entire action — its development, climactic moments, plot resolutions. Nogaku is considered one of the ‘four traditional classical theaters’ of Japan. It was finally formed in the 14th century and today is performed in almost the same form as during medieval Japan. Having stood the test of time, Nogaku has carried through the centuries a combination of the sublime and the base. They paradoxically coexisted in the context of the dialogue between two theatrical forms of Nogaku — Noh itself (yokyoku drama) and Kyogen (interludes-farces). This relationship paradoxically echoes European genres (ancient Greek tetralogy with the alternation of tragic trilogy and satyr drama, medieval European theater with the inclusion of farces in religious mystery). Nogaku was created not just as an entertaining spectacle, but as a deep and wise philosophy of life. It was here that the aesthetic foundations of the national Japanese theater were laid, which were developed in subsequent eras.

ИСАКОВ Александр Викторович, младший научный сотрудник, отдел литературоведения и фольклористики, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, Улан-Удэ, Бурятия, Россия

Alexander V. ISAKOV, Junior Researcher, Literary and Folklore Studies Department, Institute of Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies SB RAS, Ulan-Ude, Buryatia, Russia



БУРЯТСКАЯ ОПЕРА И КОНСТРУИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Цель доклада — определить роль национальной оперы в конструировании исторической памяти бурятского народа в советский и постсоветский периоды. Создание оперного театра в Бурятии было частью национально-культурной политики советского государства, и сочиняемые для него произведения также служили проведению этой политики. Примечательно, что наиболее значительные советские бурятские оперы посвящены исторической тематике и представляют соответствующий государственной идеологии того времени взгляд на прошлое бурятского народа. В основе сюжета первых опер («Баир» П. Берлинского и Б. Ямпилова, «Энхэ-Булат-батор» М. Фролова, «На Байкале» Л. Книппера) лежала концепция классовой борьбы: дореволюционное прошлое бурят в них показано как непримиримое противостояние народа и власти. В опере Д. Аюшеева «Побратимы», посвященной присоединению Бурятии к России, воплотилась важная для советской национальной политики идеологема дружбы народов. Оперы «Братья» Аюшеева, «Цыремпил Ранжуров» и «Грозные годы» Ямпилова изображают события Октябрьской революции и Гражданской войны, воплощая «миф основания» советского государства. В последние годы, после продолжительного перерыва, бурятский оперный театр вновь обратился к национальной истории. Рок-опера С. Жалцановой «Бальжан-хатан», основанная на преданиях о легендарной женщине-предводительнице хори-бурят, ярко иллюстрирует новую тенденцию воплощения истории на оперной сцене: теперь в центре внимания оказываются легендарные герои, наделенные сверхъестественными способностями — те, кого на протяжении веков считают покровителями бурятского народа. В образе Бальжан-хатан воплотилась идея древних истоков и силы бурятской нации, актуальная в эпоху «национального возрождения». В опере Б. Дондокова «Эреэхэн», посвященной походу хори-бурят к Петру I в начале XVIII века, образ главной героини выбран по такому же принципу — это шаманка Эреэхэн, которая своей чудесной силой способствовала успеху делегации. В то же время в этой опере важное место занимает имперская, государственническая идея, проявленная в сюжете о поиске бурятами покровительства под властью российского императора. Можно заключить, что бурятская опера в разные периоды служила воплощению на сцене образов прошлого, соответствующих актуальным тенденциям национальной культуры и государственной политики памяти.

The purpose of the report is to determine the role of national opera in constructing the historical memory of the Buryat people in the Soviet and post-Soviet periods. The creation of an opera house in Buryatia was part of the national-cultural policy of the Soviet state, and the performances created there also served to implement this policy. It is noteworthy that the most significant Soviet Buryat operas are devoted to historical themes and present a view of the past of the Buryat people in accordance with the state ideology of that time. The plot of the first operas (*Bair* by Pavel Berlinsky and Baudorji Yampilov, *Enkhe-Bulat-Bator* by Markian Frolov, *On Baikal* by Lev Knipper) was based on the concept of class struggle: the pre-revolutionary past of the Buryats is shown in them as an irreconcilable confrontation people and authorities. Dandar Ayusheev's opera *Sworn Brothers*, dedicated to the annexation of Buryatia to Russia, embodied the ideologeme of friendship of peoples, which was important for Soviet national policy. The operas *Brothers* by Ayusheev, *Tsyrepil Ranzhurov* and *Terrible Years* by Yampilov depict the events of the October Revolution and the Civil War, embodying the 'founding myth' of the Soviet state. In recent years, after a long break, the Buryat Opera House has again turned to national history. Sarantuya Zhaltanova's rock opera *Balzhan-Khatan*, based on legends about the legendary female leader of the Khoriburyats, clearly illustrates the new trend of bringing history to life on the opera stage: now the focus is on legendary heroes endowed with supernatural abilities — those who for centuries they have been considered the patrons of the Buryat people. The image of Balzhan-Khatan embodied the idea of the ancient origins and strength of the Buryat nation, relevant in the era of 'national revival.' In Bair Dondokov's opera *Erieekhen*, dedicated to the campaign of the Khoriburyats to Peter the First at the beginning of the 18th century, the image of the main character was chosen according to the same principle — this is the shaman Erieekhen, who with her miraculous power contributed to the success of the delegation. At the same time, an important place in this opera is occupied by the imperial, statist idea, manifested in the plot about the Buryats' search for patronage under the rule of the Russian emperor. It can be concluded that the Buryat opera in different periods served to embody on stage images of the past that correspond to current trends in national culture and state memory policy.

КАРПУН Надежда Аркадьевна, соискатель, кафедра теории музыки,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербурге, Россия

Научный руководитель — Горячих Владимир Владимирович, кандидат
искусствоведения

Nadezhda A. KARPUN, Applicant, Music Theory Department, Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Vladimir V. Goryachih, PhD

(НЕ)СОСТОЯВШИЙСЯ АПОКАЛИПСИС В *LE GRAND MACABRE* Д. ЛИГЕТИ:
К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ 1960–1970-х ГОДОВ

1960–1970-е годы в мировой истории — период острой общественной и политической напряженности. Мировые катаклизмы, войны и угроза ядерной

катастрофы сделали ожидание конца света как никогда осязаемым, конкретным. Наряду с христианской эсхатологией, традиционно занимавшей важнейшее место в искусстве, получили распространение идеи так называемой кризисной эсхатологии, сформировался особый «апокалиптический тон» (определение Ж. Деррида) философии и искусства. Целый ряд музыкально-театральных сочинений 1960–1970-х гг. сосредоточен на размышлении об Апокалипсисе. Среди них — «Мистерия на конец времени» К. Орфа, «Апокалиптика» М. Келемена, «Потерянный рай» К. Пендерецкого, «Растворение мира» М. Кагеля и другие. Эсхатологическая картина мира, воплощенная в перечисленных произведениях, представляет собой сложный комплекс религиозных и философских концепций, от ветхозаветных пророчеств до негативной диалектики Т. Адорно. Опера Д. Лигети *Le Grand Macabre* (1977) явилась синтезом ключевых эсхатологических идей своего времени, а также идей постмодернизма, театра абсурда, эстетики гротескного реализма, в музыкальном плане — традиционных и авангардных приемов, различных стилей, форм, жанровых разновидностей оперы. Христианский миф об Апокалипсисе соседствует здесь с музыкальным воплощением экзистенциального ничто, а сам жанр — анти-антиопера — полемизирует с опусами сторонников идеи конца (смерти) оперы, еще одной интерпретации эсхатологического сюжета во второй половине XX века. Художественное пространство *Le Grand Macabre*, открытое для множества интерпретаций, предполагает антиномичность трактовки каждой сцены оперы, включая финал, в котором, несмотря на кажущийся хэппи-энд, нельзя исключать возможность «посмертного эпилога», то есть реально случившегося конца света и показа смерти персонажей. Такая развязка может напомнить об еще одной важнейшей для XX века эсхатологической теории — концепции «виртуального апокалипсиса» Ж. Бодрийяра.

(UN)FAILED APOCALYPSE IN G. LIGETI'S *LE GRAND MACABRE*:
TO THE PROBLEM OF REFLECTING THE ESCHATOLOGICAL PLOT IN MUSICAL
THEATER OF THE 1960s–1970s

The period of 1960s–1970s was the one of acute social and political tension. World disasters, wars and the threat of nuclear catastrophe have made the expectation of the end of the world more tangible and concrete than ever. Along with Christian eschatology, which has always had various reflections in art, the ideas of crisis eschatology have become popular. There was *d'un ton apocalyptique* of philosophy and art (notion by Jacques Derrida). Many of the works for musical theater of the 1960s–1970s focused on thinking about the Apocalypse, e. g. *De temporum fine comoedia* by Carl Orff, *Apocalyptica* by Milko Kelemen, *Paradise Lost* by Krzysztof Penderecki, *Die Erschöpfung der Welt* by Mauricio Kagel and others. These work's eschatological picture of the world is a complex of religious and philosophical concepts, from Old Testament prophecies to the negative dialectics of Theodor Adorno. *Le Grand Macabre* by György Ligeti (1977) is a synthesis of the key eschatological ideas of his time, as well as the ideas of postmodernism, the theater of the absurd, the aesthetics of grotesque realism. There are Christian plot of Apocalypse and existential *Nichts* (Nothing). The genre of the work (anti-anti-opera) is associated with an concept of the death of the opera, which is one of eschatological plot variations. The space of *Le Grand Macabre* suggests an antinomic interpretation of all scenes including the finale,

where happy ending happens or, maybe, all characters are dead. This final may remind about one else of the eschatological theory — the idea of the illusion of the end by Jean Baudrillard.

КАШИНА Кристина Владимировна, аспирант, кафедра истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиа технологий, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Научный руководитель — Сокольская Анна Александровна, кандидат искусствоведения

Kristina V. KASHINA, Postgraduate Student, Department of Performing Arts History, Music Criticism and Media Technologies, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia

Scientific adviser — Anna A. Sokolskaya, PhD



СНАЧАЛА МУЗЫКА, ПОТОМ СЛОВА: О ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ
ОПЕРЫ ДЖ. РОССИНИ «ГАЗЕТА»

Опера *buffa* Дж. Россини «Газета» (*La Gazzetta*, 1816) относится к числу малоизвестных произведений композитора. Написанная на либретто Дж. Паломбы по мотивам известной комедии Карло Гольдони «Брак по конкурсу» (*Il matrimonio per concorso*, 1763), она была предназначена для постановки в неаполитанском *Teatro dei Fiorentini*. В работе рассматриваются обстоятельства работы Россини над произведением; анализируются особенности центральной комической партии (Дон Помпонио), предназначенной для выдающегося *basso buffo* Карло Казаччо и написанной на неаполитанском диалекте. Затрагивается рецепция оперы современниками, которая прослеживается по материалам неаполитанской прессы. Несмотря на большой успех премьеры у публики, пресса отреагировала критично, найдя текст либретто безвкусным и вульгарным, музыку слабой, а драматургию непродуманной, а сама опера после премьеры исчезла из репертуара до середины XX века. Вокальные номера «Газеты» рассматриваются в работе через призму понятия *situazioni*: Паломба и Россини используют типичные для *buffa* сценические ситуации, которые отсутствуют в первоисточнике. Так, в первом акте оперы это ситуации поиска идеальной невесты (интродукция), переодевания в иностранца (центральный финал); во втором акте — ситуации примирения влюбленных (дуэт Филиппо и Лизетты), прощения и воссоединения (финал). Сценические ситуации могут определять и строение отдельных музыкальных номеров, и даже способы заимствований, которых в этой опере особенно много. В качестве примеров рассматриваются каватина Дона Помпонио, центральный финал, а также терцет, музыкальный материал которого заимствован из оперы «Пробный камень»: в обоих случаях содержание ситуации составляет несостоявшийся поединок и разоблачение труса и лжеца. В результате анализа номеров оперы и их сопоставления с другими россиниевскими *buffa* делается вывод, что композитор использует принцип работы с готовыми моделями воплощения сценических ситуаций: одни и те же сценические положения в операх с совершенно

разной интригой предполагают аналогичный состав и голосовые амплуа, масштабы и соотношение разделов сольного или ансамблевого номера, схожие приемы вокального письма.

FIRST THE MUSIC AND THEN THE WORDS:
DRAMATIC FEATURES OF GIOACHINO ROSSINI'S OPERA *LA GAZZETTA*

Opera *buffa* by Gioacchino Rossini *La Gazzetta* (1816) is one of the composer's little-known works. Written to a libretto by Giuseppe Palomba based on the famous comedy by Carlo Goldoni *Il matrimonio per concorso* (1763), it was intended for production at the *Teatro dei Fiorentini* in Naples. The work examines the circumstances of Rossini's work on the work; the features of the central comic part (Don Pomponio), intended for the outstanding *basso buffo* Carlo Casaccio and written in the Neapolitan dialect, are analyzed. The reception of the opera by contemporaries is touched upon, which can be traced through materials from the Neapolitan press. Despite the great success of the premiere with the public, the press reacted critically, finding the text of the libretto tasteless and vulgar, the music weak, and the dramaturgy ill-conceived, and the opera disappeared from the repertoire after the premiere until the middle of the 20th century. The vocal numbers of *La Gazzetta* are considered in the work through the prism of the concept of *situazioni*: Palomba and Rossini use typical stage situations of *buffa* that are absent in the original source. In the first act of the opera there are situations of searching for the ideal bride (introduction), dressing up as a foreigner (central finale); in the second act, a situation of reconciliation of lovers (duet of Filippo and Lisette), forgiveness and reunion (finale). Stage situations can determine the structure of individual musical numbers, and even methods of self-borrowing, of which there are especially many in this opera. As examples, we are considering Don Pomponio's cavatina, the central finale, as well as the terzetto, the musical material of which is borrowed from the opera *La pietra del paragone*: in both cases, the content of the situation is a failed duel and the exposure of a coward. As a result of the analysis of the opera numbers and their comparison with other Rossini *buffa*, it is concluded that the composer uses the principle of working with ready-made models for the embodiment of stage situations: the same stage positions in operas with completely different intrigues imply a similar composition and voice roles, scales and ratio of sections solo or ensemble performance, similar vocal writing techniques.

КИЛИНА Елизавета Ивановна, аспирант, кафедра истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатехнологий, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Научный руководитель — Сокольская Анна Александровна, кандидат искусствоведения

Elizaveta I. KILINA, Postgraduate Student, History of Performing Arts, Music Criticism and Media Technology Department, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia

Scientific adviser — Anna A. Sokolskaya, PhD



ОПЕРА «КОЛЬЦО ПОЛИКРАТА» Э. В. КОРНГОЛЬДА:
НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ОПЕРЫ И ОПЕРЕТТЫ

Доклад посвящен одноактной опере «Кольцо Поликрата» (1913), ставшей первой пробой пера в оперном жанре композитора Эриха Вольфганга Корнгольда (1897–1957), которая до сих пор не становилась объектом отдельного исследования. В докладе анализируется соотношение либретто и первоисточника — одноименной пьесы Г. Тевелеса (1888), значительно переработанной авторами: сюжет перенесен из современной для автора эпохи в конец XVIII века, центрального персонажа либреттисты наделили профессией капельмейстера, а в интригу в качестве дополнения к чете главных героев добавили влюбленную пару слуг, усилив контрасты образов. Выявляются особенности номерной структуры — композитор опирается на традиционный принцип строения с четким делением ариозных, ансамблевых и речитативных фрагментов. Описывается лейтмотивная система оперы. Проводятся параллели с драматургическими приемами австрийской оперетты «золотого» и «серебряного века». Принцип *qui pro quo* (подмена значимого в интриге предмета или персонажа), комический семейно-бытовой конфликт, который беспрепятственно разрешается в финале, реминисценция дуэта главных персонажей в момент счастливой развязки напрямую отсылают к австрийской оперетте XIX века. Анализируются влияния композиторов венского модерна в области оперной оркестровки, сюжетной драматургии и стилизации. Одним из значимых образцов комической оперы для Корнгольда становится «Кавалер розы» (1911) Р. Штрауса. Делается вывод о том, что опера Корнгольда «Кольцо Поликрата» вбирает в себя характерные черты музыкально-сценических жанров эпохи венского модерна, в том числе адаптирует отдельные приемы, характерные для австрийской оперетты.

OPERA *DER RING DES POLYKRATES* BY ERICH WOLFGANG KORNGOLD:
AT THE INTERSECTION OF OPERA AND OPERETTA

The report is devoted to the one-act opera *Der Ring des Polykrates* (*The Ring of Polycrates*, 1913), which became the first attempt at the operatic genre of composer Erich Wolfgang Korngold (1897–1957), which has not yet become the object of a separate study. The report analyzes the relationship between the libretto and the original source — the play of the same name by Heinrich Teweles (1888), significantly revised by the authors: the plot was transferred from the author's contemporary era to the end of the 18th century, the librettists gave the central character the profession of bandmaster, and in the intrigue as a complement to the four main characters added a loving couple of servants, enhancing the contrasts of images. The peculiarities of the number structure are revealed: the composer relies on the traditional principle of structure with a clear division of aria, ensemble and recitative fragments. The leitmotif system of the opera is described. Parallels are drawn with the dramatic techniques of the Austrian operetta of the 'golden' and 'silver ages'. The principle of *qui pro quo* (replacement of an object or character significant in the intrigue), a comic family conflict that is easily resolved in the finale, and a reminiscence of the duet of the main characters at the moment of a happy ending directly refer to the Austrian operetta of the 19th century. The influences of Viennese modern composers in the field of opera orchestration, plot drama and stylization are analyzed. One of the significant examples of

comic opera for Korngold is *Der Rosenkavalier* (1911) by Richard Strauss. It is concluded that Korngold's opera *Der Ring des Polykrates* absorbs the characteristic features of the musical and stage genres of the Viennese Art Nouveau era, including adapting certain techniques characteristic of the Austrian operetta.

КИМ Анастасия Валерьевна, аспирант, аспирант, кафедра истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Научный руководитель — Власова Екатерина Сергеевна, доктор искусствоведения

Anastasia V. KIM, Postgraduate Student, Russian Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Научный руководитель — Ekaterina S. Vlasova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



КОМИССИЯ ПО СОЗДАНИЮ СОВЕТСКОЙ ОПЕРЫ В ГАТОБЕ 1920–1930-х годов

Во второй половине 1920-х годов перед советскими театральными деятелями остро стояли две проблемы: отсутствие современного оперного репертуара и поиск критериев качественно нового жанра, достойного называться советской оперой. Для решения этих задач в 1928 году на базе Художественного совета оперы при ГАТОБе была сформирована Комиссия по созданию советской оперы. В состав комиссии входили виднейшие деятели того времени: С. Э. Радлов — председатель, Б. В. Асафьев, В. А. Дранишников, Б. П. Обнорский. В стенограммах совещаний комиссия именуется по традиции времени лаконично — Комсовопом. Предшествующий опыт творческого сотрудничества и выдающиеся достижения троих членов комиссии закрепили лидирующую позицию упомянутых деятелей ГАТОБа в вопросе создания передового современного театрального оперного спектакля. Несмотря на интерес исследователей к упомянутой проблеме, прежде деятельность комиссии ГАТОБа по созданию советской оперы не рассматривались как цельное явление. Задача доклада заключается в представлении того, как на практике реализовывалась деятельность нового творческого органа и каких результатов ему удалось достичь в период рубежа 1920–1930 гг. В докладе освещены основные подробности процесса общественной дискуссии о требованиях к новому жанру, восстановлена последовательность решений Комиссии в разработке критериев жанра для осуществления государственного заказа либреттистам и композиторам, рассмотрены позиции отдельных членов Комиссии, соотнесены цели и достигнутые результаты в разработке нового жанра. Доклад подготовлен на основе материалов фондов Российской Национальной библиотеки (РНБ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ).

COMMISSION FOR THE CREATION OF SOVIET OPERA (KOMSOVOP)
IN GATOB 1920–1930S

In the second half of the 1920s, Soviet theatre actors faced two acute problems: the lack of a modern opera repertoire and the search for criteria for a qualitatively new genre worthy of being called Soviet opera. To solve these problems, in 1928 the Commission for the Creation of Soviet Opera was formed on the basis of the Artistic Council of Opera at the State Opera Theatre. The Commission consisted of the most prominent figures of that time: Sergei Radlov — chairman, Boris Asafyev, Vladimir Dranishnikov, Boris Obnorsky. In the transcripts of the meetings, the commission is referred to laconically as Komsovop according to the tradition of the time. The previous experience of creative cooperation and outstanding achievements of the three members of the commission consolidated the leading position of the mentioned GATOB figures in the issue of creating an advanced modern theatre opera performance. Despite the interest of researchers in the above-mentioned problem, the activities of the GATOB commission for the creation of Soviet opera have not been considered as a whole phenomenon before. The aim of the report is to present how the activities of the new creative body were realised in practice and what results it managed to achieve in the period between 1920 and 1930. The report covers the main details of the process of public discussion of the requirements for the new genre, reconstructs the sequence of the Commission's decisions in the development of the genre's criteria for the state order to librettists and composers, considers the positions of individual members of the Commission, and relates the goals and results achieved in the development of the new genre. The report has been prepared on the basis of materials from the collections of the Russian National Library (RNB), the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), and the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI).

КИРИЛЛИНА Лариса Валентиновна, доктор
*искусствоведения, профессор, кафедра истории
зарубежной музыки, Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий
научный сотрудник, сектор Классического искусства
Запада, Государственного института искусствознания
Москва, Россия*

Larissa V. KIRILLINA, *Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full
Professor, Foreign Music History Department, Moscow
State Tchaikovsky Conservatory, Leading Researcher,
Western Classical Art Department, State Institute for Art
Science, Moscow, Russia*



«ИСПАНСКИЙ СЛЕД» В ЛИБРЕТТО И ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ БЕТХОВЕНА «ФИДЕЛИО»

Опера Бетховена «Фиделио», существующая в трех редакциях, основана на либретто Жана-Никола Буйи «Леонора, или Супружеская любовь» (1798). Французский оригинал местами точно, а местами свободно переложили на немецкий язык либреттисты Бетховена: Йозеф Зонлейтнер (1805), Стефан фон Брёйнинг (1806) и Георг Фридрих Трейчке (1814). В драме Буйи жанр обозначен как «исторический факт,

положенный на музыку». На титульном листе партитуры оперы Пьера Гаво, первого произведения на этот сюжет (Париж, 1798), имеется уточнение: «факт из испанской истории». Традиционно считается, что Буйи перенес действие своей пьесы в Испанию во избежание слишком болезненных намеков на ужасы якобинского террора во Франции (1793 — начало 1794 года). У действующих лиц имелись реальные прототипы, которые вряд ли хотели быть узнаваемыми. Отсутствие прямых связей с современностью акцентировал и Зонлейтнер в своем письме венским цензурным властям. Однако «испанский след» в либретто, сценографии и прижизненных постановочных решениях оперы Бетховена обнаружить все-таки можно. Помимо красноречивого имени тирана Пицарро, это сама фабула, восходящая к средневековым испанским преданиям, и некоторые упоминаемые в тексте реалии, понятные публике начала XIX века. Для Испании периода наполеоновских войн сюжет «Фиделио» выглядел бы весьма актуальным. Но эта опера не ставилась в Испании вплоть до 1893 года. И лишь в некоторых спектаклях XX века испанские аллюзии, имеющиеся в либретто, реализуются в режиссерских концепциях. Сюжет «Фиделио» и музыка Бетховена позволяют не привязывать эту оперу к определенной стране и эпохе. Тем не менее, Испания обозначена как место действия отнюдь не ради усыпления бдительности французской или венской цензуры конца XVIII — начала XIX века.

‘SPANISH TRACE’ IN THE LIBRETTO AND STAGE PRODUCTIONS OF BEETHOVEN’S OPERA *FIDELIO*

Beethoven’s opera *Fidelio*, known in three versions, is based on Jean-Nicolas Bouilly’s libretto *Léonore, ou L’Amour conjugal* (1798). Beethoven’s librettists Joseph Sonnleithner (1805), Stephan von Breuning (1806) and Georg Friedrich Treitschke (1814) translated the French original into German, in some places close to original text, and in others freely. Bouilly’s drama labelled the genre as ‘fait historique en prose mêlée de chants’. On the title page of the score of Pierre Gaveau’s opera, the first musical work on this subject (Paris, 1798), there is an important specification: ‘La scène se passe en Espagne’. It is traditionally believed that Bouilly transferred the action of his play to Spain to avoid too painful allusions to the horrors of the Jacobin Terror in France (1793 — early 1794). The chief characters had real prototypes who hardly wanted to be recognised. Sonnleithner strongly emphasised the lack of direct links with modernity in his letter to the Viennese censorship authorities. However, it is still possible to detect a ‘Spanish trace’ in the libretto, scenography and lifetime staging decisions of Beethoven’s opera. Apart from the eloquent name of the tyrant Pizarro, it is the plot itself, which dates back to medieval Spanish legends, and some details mentioned in the text that were understandable to the public of the early 19th century. For Spain during the Napoleonic Wars, the plot of *Fidelio* would have looked very relevant. But this opera was not staged in Spain until 1893. The plot of *Fidelio* and Beethoven’s music make it possible not to tie this opera to a particular country or era. Nevertheless, the Spanish setting is not designated only for the sake of appeasing the French or Viennese censors of the late eighteenth and early nineteenth centuries.

КЛИМОВА Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Irina V. KLIMOVA, PhD, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНОВ *SELETE* (МОЛЧАНИЕ) И *PAUSE* (ПАУЗА) В БРЮССЕЛЬСКИХ ПОСТАНОВКАХ «СЕМИ РАДОСТЕЙ МАРИИ» (XVI ВЕК)

Основная тема доклада связана с проблемой изучения зрелищной культуры Нидерландов XV – XVI веков, а именно, особенностями музыкальной терминологии мистериальных постановок. Основное внимание уделяется традиции брюссельских постановок семилетнего цикла «Семь Радостей Марии», проходивших с 1448 по 1566 год и приуроченных к ежегодной процессии в честь чудотворной статуи Девы Марии. После окончания процессии разыгрывалась одна из семи частей цикла. До нашего времени сохранились только две рукописи – Первой и Седьмой Радости, которые использовались для постановок в 1559 и 1566 годах. На примере этих рукописей подробно рассматриваются такие термины как *selete* (молчание) и *pause* (пауза), указывающие на музыкальные вставки. Определяется связь терминов «молчание» и «пауза» с сюжетом постановки, принципом simultaneity, лежащем в основе оформления игрового пространства и организации сценического действия, а также предпринимается попытка определить, какое именно музыкальное сопровождение обозначают указанные термины. Поднимается ряд принципиальных вопросов: можно ли рассматривать термины *selete* и *pause* как указание на исключительно постановочные приемы, вне их связи с содержанием представления, существует ли связь между *selete* и определенной мизансценой, различаются ли функции в использовании терминов *selete/pause* в качестве соединения с предыдущей сценой и предвосхищения следующей, каким образом соотносится использование термина *selete* в брюссельских рукописях с постановочной традицией немецкой религиозной драмы позднего Средневековья и термина *pause* с практикой постановок религиозных пьес во Франции, какие музыкальные инструменты использовались, и где находились музыканты во время представления. В поисках ответов на поставленные вопросы рассматривается два вида ремарок, в которых употребляются указанные термины, проводится сравнение текстов рукописей «Семи Радостей Марии» с голландской средневековой игрой «О пяти мудрых и пяти неразумных девах», привлекаются расчетные книги с записями о выплатах музыкантам, принимавшим участие в постановке брюссельских пьес. В результате предпринятого анализа высказываются предположения о преобладании в постановках Первой и Седьмой Радости Марии инструментальной музыки и духовых музыкальных инструментов, об отсутствии строгой системы в использовании терминов *selete* и *pause*, их тесной связи с условиями сценического оформления, содержанием сценического действия и постановочной традицией мистериальной сцены.

THE MEANING OF THE TERMS 'SELETE' (SILENCE) AND 'PAUSE' (PAUSE) IN BRUSSELS
PRODUCTIONS OF *THE SEVEN JOYS OF MARY* (16TH CENTURY)

The main topic of the report is related to the problem of studying the spectacle culture of the Netherlands of the XV–XVI centuries, namely, the peculiarities of the musical terminology of the mystery productions. The main attention is paid to the tradition of Brussels productions of the seven-year cycle *The Seven Joys of Mary*, held from 1448 to 1566 and timed to the annual procession in honor of the miraculous statue of the Virgin Mary. After the end of the procession, one of the seven parts of the cycle was played. Only two manuscripts have survived, the First and Seventh Joys, which were used for the 1559 and 1566 productions. Using these manuscripts as examples, terms such as 'selete' (silence) and 'pause' (pause) that indicate musical insertions are examined in detail. The connection of the terms silence and pause with the plot of the play, the principle of simultaneity underlying the design of the playing space and the organization of the stage action is determined, and an attempt is made to determine what kind of musical accompaniment these terms denote. A number of fundamental questions are raised: Whether the terms 'selete' and 'pause' can be regarded as indicating exclusively staging techniques, outside of their connection with the content of the performance, whether there is a connection between 'selete' and a particular mise-en-scene, whether the functions in the use of the terms 'selete'/'pause' as a connection to the previous scene and anticipation of the next scene are different, how the use of the term 'selete' in the Brussels manuscripts relates to the staging tradition of German religious drama of the late Middle Ages and the term 'pause' to the practice of staging religious plays in France, what musical instruments were used, and where the musicians were located during the performance. In search of answers to the questions posed, two types of remarques in which the above terms are used are examined, the texts of the manuscripts of *The Seven Joys of Mary* are compared with the Dutch medieval play *About Five Wise and Five Unwise Virgins*, and settlement books with records of payments to musicians who took part in the staging of the Brussels plays are consulted. As a result of the undertaken analysis, assumptions are made about the predominance of instrumental music and wind musical instruments in the productions of the First and Seventh Joy of Mary, about the absence of a strict system in the use of the terms 'selete' and 'pause', their close connection with the conditions of stage design, the content of the stage action and the staging tradition of the mystery scene.

КОВАЛЕВСКИЙ Георгий Викторович, кандидат
искусствоведения, научный сотрудник, сектор музыки,
Российский институт истории искусств, Санкт-
Петербург, Россия

Georgy V. KOVALEVSKY, PhD, Researcher, Music Department,
Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia



ИСТОРИЯ О РОЖДЕСТВЕ В ОПЕРАХ АЛЕКСАНДРА КНАЙФЕЛЯ *CANTERVILLE* И «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»

Оперы Александра Кнайфеля «Кентервильское привидение» (во второй редакции *Canterville*) и «Алиса в стране чудес» принадлежат к разным типам музыкального театра. *Canterville* (1966/2020) на либретто Татьяны Крамаровой по рассказу О. Уайльда содержит в себе все привычные атрибуты жанра оперы: есть

сюжет, последовательно разворачивающийся на протяжении 10 актов, главные герои (Вирджиния и Призрак), завязка, кульминация и разрешение конфликта. На основе материала из этого сочинения позже была сделана вокально-симфоническая сюита, обозначенная автором как «романтические сцены». «Алиса в стране чудес» (1999) — произведение, с трудом поддающееся жанровому определению. Это не столько опера, сколько многоуровневое синтетическое действо, где в роли текста выступают самые разные элементы: музыкальные звуки, шумы, сэмплы, жесты и свет. «Алиса в стране чудес» Кнайфеля отходит от текста Кэрролла и включает в себя массу образов и ассоциаций, взятых композитором из своей жизни. Сказочные персонажи произносят русские скороговорки и считалки, ассоциируясь, порою, с реальными друзьями и знакомыми Кнайфеля. Здесь нет нарратива, а сам сюжет играет вторичную роль. Даже последовательность картинок из «Алисы в стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье» смешана по специальной числовой формуле. Но есть одна общая тема, объединяющая эти два столь разных опуса, — история Рождества Христова, появившаяся в «Алисе в стране чудес» вполне осознанно, а в *Canterville* скорее на интуитивном уровне. Это позволяет говорить о признаках жанра мистерии в обоих театральных сочинениях Александра Кнайфеля, которая представлена как в линейно-повествовательном ракурсе, так и в особом бессюжетном, варианте, включающем в себя несколько уровней восприятия.

CHRISTMAS STORY IN THE OPERAS *CANTERVILLE* AND *ALICE IN WONDERLAND* BY ALEXANDER KNAIFEL

Alexander Knaifel's operas *The Canterville Ghost* (in the second edition *Canterville*) and *Alice in Wonderland* are different types of musical theater. *Canterville* (1966/2020) (libretto by Tatyana Kramarova) based on a story by Oscar Wilde contains the usual attributes of the opera genre: there is a plot that unfolds sequentially over 10 acts, the main characters (Virginia and the Phantom), a plot, a climax and a resolution of the conflict. Later the composer took the music from this opera and made a suite, which became as 'romantic scenes for soloist and chamber orchestra.' *Alice in Wonderland* (1999) is a work that is difficult to define by genre. This is not so much an opera as a multi-level synthetic performance, where there are varieties of elements: musical sounds, noises, samples, gestures and light. Knaifel's *Alice in Wonderland* departs from Carroll's text and includes a lot of images and associations taken by the composer from his life. Fairy-tale characters pronounce Russian tongue twisters and counting rhymes. They are sometimes associated with Knaifel's real friends. There is no narrative here, and the plot itself does not play an important role. Even the sequence of pictures from *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass* is subject to a special numerical formula. But there is one common theme that unites these two very different opuses — the story of the Christmas, which appeared in *Alice in Wonderland* quite consciously, and in *Canterville* rather on an intuitive level. This allows us to talk about the signs of the mystery genre in both theatrical works of Alexander Knaifel, which is presented both in a linear narrative perspective and in a special plotless version, which includes several levels of perception.

КОЛЕНЧЕНКО Ирина Георгиевна, *старший преподаватель, кафедры музыкальной педагогики, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия*
Irina KOLENCHEENKO, *Senior Lecturer, Musical Pedagogics Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*



ДЕТСКАЯ ОПЕРА А.Т. ГРЕЧАНИНОВА «КОТ, ПЕТУХ И ЛИСА» (1924): К СТОЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ

Обращение А. Т. Гречанинова к созданию музыки для детей связано с его педагогической деятельностью в музыкальном училище сестер Гнесиных и школе Т. Л. Беркман. Работая с детьми, Гречанинов создает произведения для фортепиано, хора, а также пишет детские оперы — достаточно молодой жанр для того времени, первые образцы которого появились только в 1880-х годах. Детская музыка Гречанинова много исполнялась в музыкальном училище Гнесиных, где звучали хоровые произведения композитора, в разное время были поставлены детские оперы «Елочкин сон» и «Мышкин теремок». Находясь в эмиграции, Гречанинов продолжает переписку с Евг. Ф. Гнесиной, а после ее ухода с Ел. Ф. Гнесиной. В одном из писем от 7(24) мая 1928 года к Евгении Фабиановне Гречанинов пишет: «Перед тем как сесть Вам писать, я вспомнил, что у меня есть детская опера, написанная в 1924 году, «Кот, Петух и Лиса», текст И. А. Новикова. Показывал ли я ее Вам? Я сейчас ее проиграл и нашел ее достойной Вашего внимания <...>. Она сложней «Теремка» и «Елочкина сна»¹. В настоящее время «Елочкин сон» и «Мышкин теремок» неоднократно издавались, а «Кот, Петух и Лиса» хранится в виде рукописи². Возникает вопрос: почему эта опера не была издана ни при жизни композитора, ни после. Гречанинов писал, что отправил рукопись в Москву, однако не сохранилось никакой информации, была ли эта опера исполнена и поставлена. Можно предположить, что этому способствовало несколько факторов. Во-первых, композитор эмигрировал, и отношение к его музыке не всегда было благосклонным. Во-вторых, Гречанинов написал довольно много детской музыки, рассчитанной для исполнения самыми маленькими детьми, а эта опера предполагает исполнение более взрослыми певцами, скорее всего учащимися старших классов, или даже студентами. В-третьих, в 1920-е годы начинают создаваться детские оперы на актуальные в то время сюжеты, отражающие новую идеологию: Г. Г. Лобачев «Звери без суверий» (1927), М. И. Красев «Бунт кукол» (1925), «И в алфавите — революция!» (1927). Детские оперы на сказочные сюжеты в основном писались в дореволюционное время, часто за основу сюжета брались анималистические сказки. Сказка «Кот, Петух и Лиса» встречается в разных вариантах в собрании А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки». Гречанинов взял вариант сказки, где помимо основных действующих лиц — Кота, Лисы и Петуха (солисты), участвует персонифицированный хор — семь лисенят (Чучелка, Подчучелка, Подай Челнок, Подлати Шесток, Трубу Открывай, Огонь

¹ Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. М.: РАМ им. Гнесиных. С. 220–221.

² РГАЛИ, фонд 745, опись №1, единица хранения №5.

Раздувай, Пеки Петуха). В художественно-образной драматургии оперы именно лисенята придают ей черты комичности: ремарка в клавире «выбегают на сцену семь лисенят куврякаясь и визжа», их вокальные партии частично построены на выдуманном звукоподражательном языке («Ки-ви, ау, киви ау, коцокцо, коцокцо»), есть небольшие фразы, которые декламируются, также предусмотрены «мимические сцены», а в некоторых моментах оперы звучит полноценный четырехголосный хор. Детская опера «Кот, Петух и Лиса» построена по принципу сквозного развития, в ней присутствуют небольшие разговорные вставки, например, в сцене воображаемого деления Лисой между лисенятами Петуха. Сюжетные повороты в опере обыгрываются исполнителями, о чем свидетельствуют многочисленные ремарки в клавире. Вокальная партия Кота богата различными интонациями, например, слог «мяу» распевается на разных интервалах и с разным подтекстом в зависимости от поворота сюжета. С помощью интонационного разнообразия в партии Петуха передается чванливость, самонадеянность и глупость. В основе драматургии лежит диалогичность действенного и повествовательного характера, сольные партии довольно развиты и сложны в интонационном и вокальном отношении.

CHILDREN'S OPERA BY ALEXANDER GRECHANINOV *THE CAT, THE ROOSTER AND THE FOX*
(1924): TO THE CENTENARY OF CREATION

Appeal from Alexander Grechaninov's commitment to creating music for children is connected with his teaching activities at the Gnesin sisters' music school and the school Tamara Berkman. Working with children, Grechaninov creates works for piano, choir, and also writes children's operas — a fairly young genre for that time, the first examples of which appeared only in the 1880s. Children's music by Grechaninov was performed a lot at the Gnessin Music School, where the composer's choral works were performed, and at different times the children's operas *The Christmas Tree Dream* and *Myshkin Teremok* were staged. While in exile, Grechaninov continues correspondence with Evgenia F. Gnesina, and after her death from Elena F. Gnesina. In one of the letters dated May 7 (24), 1928 to Evgenia Gnesina Grechaninov writes: 'Before I sat down to write to you, I remembered that I have a children's opera written in 1924, *The Cat, the Rooster and the Fox*, text by Ivan Novikov. Did I show it to you? I have now played it and found it worthy of your attention... It is more complex than *Teremok* and *The Christmas Tree Dream*¹. Currently, *The Christmas Tree Dream* and *Myshkin Teremok* have been published several times, and *The Cat, the Rooster and the Fox* is kept in manuscript form.² The question arises why this opera was not published either during the composer's lifetime or after. Grechaninov wrote that he sent the manuscript to Moscow, but no information has been preserved as to whether this opera was performed and staged. It can be assumed that several factors contributed to this. Firstly, the composer emigrated, and the attitude towards his music was not always favorable. Secondly, Grechaninov wrote quite a lot of children's music, designed to be performed by very young children, but this opera is supposed to be performed by older singers, most likely high school students, or even college students. Thirdly, in the 1920s, children's operas began to be created on plots that were relevant at the time, reflecting the new ideology: Grigory Lobachev *The Animals without*

¹ Gnessin historical collection. To the 60th anniversary of the Russian Academy of Music. Gnessins: Notes from the museum-apartment El. F. Gnessina. M.: RAM im. Gnesins, pp. 220–221.

² RGALL, fund 745, inventory No. 1, storage unit No. 5.

superstitions (1927), Mikhail Krasev *The Revolt of the Dolls* (1925), *The And in the alphabet there is a revolution!* (1927). Children's operas based on fairy-tale plots were mainly written in pre-revolutionary times, often using animalistic fairy tales as the basis for the plot. The fairy tale *The Cat, the Rooster and the Fox* is found in different versions in the collection of Alexander Afanasyev *The Russian folk tales*. Grechaninov took a version of the fairy tale, where in addition to the main characters — the Cat, the Fox and the Rooster (soloists), a personalized choir takes part — seven fox cubs (Stuffed Animal, Podchuchelka, Give the Shuttle, Patch the Six, Open the Pipe, Blow the Fire, Peki the Rooster). In the artistically figurative dramaturgy of the opera, it is the little foxes that give it comic features: the stage direction in the clavier 'seven little foxes run onto the stage, tumbling and squealing', their vocal parts are partially built in an invented onomatopoeic language ('Ki-wi, au, kiwi au, kotsokto, kotsokto'), there are small phrases that are recited, there are also 'mimic scenes', and at some points in the opera a full-fledged four-voice choir sounds. The children's opera *The Cat, the Rooster and the Fox* is based on the principle of cross-cutting development; it contains small conversational inserts, for example, in the scene of the Fox's imaginary division of the Rooster between the fox cubs. Plot twists in the opera are played out by the performers, as evidenced by numerous stage directions in the clavier. The Cat's vocal part is rich in various intonations, for example, the syllable 'meow' is sung at different intervals and with different subtext depending on the turn of the plot. With the help of intonation diversity, the role of the Rooster conveys swagger, arrogance and stupidity. The basis of the dramaturgy is the dialogical nature of the effective and narrative nature, the solo parts are quite developed and complex in intonation and vocal terms.

КОРНДОРФ Анна Сергеевна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва, старший научный сотрудник по гранту, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Anna S. KORNDORF, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, New and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Senior Grant Researcher, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia



ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ДРЕВНЕЙ РУСИ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА¹

Интерес к сюжетам из русской истории и былинной древности, проявившийся в творчестве целого ряда драматургов и композиторов начала XIX века, потребовал от них, а также от оформлявших спектакли художников-декораторов «изобретения» соответствующих мест действия — площадей и улиц средневековых русских городов, внутренних покоев княжеских чертогов, воинского стана княжеской дружины и т.д. Таким образом, изучение истории репрезентации исторического прошлого в русском изобразительном и связанном с ним театрално-декорационном искусстве невозможно

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00856, <https://rscf.ru/project/24-28-00856/>

без ответа на вопросы: был ли создаваемый на театральных подмостках визуальный облик древней Руси полностью фантастическим или же базировался на известных в то время изобразительных источниках. Какого рода могли быть эти источники? Каким образом они могли быть знакомы создателям спектаклей? В предшествующих исследованиях мне удалось показать, как была представлена историческая Русь IX века в постановках оперы Екатерины II «Начальное управление Олега». В этом году к анализу привлечен значительно более широкий круг сценических произведений (оперы К. Кавоса и А. Верстовского, либретто несостоявшихся опер Г. Державина и В. Жуковского, а также постановки сочинений зарубежных композиторов на сюжеты из русской истории). Это позволило более полно проанализировать принципы создания первых прецедентов исторической театральной декорации в русском музыкальном театре и выявить памятники московской архитектуры XVII столетия, ставшие основным изобразительным источником для сценического образа древнерусской архитектуры.

THE VISUAL IMAGE OF ANCIENT RUSSIA
ON THE OPERA STAGE OF THE EARLY NINETEENTH CENTURY¹

The works of several playwrights and composers of the early 19th century reflect an interest in Russian history and antiquity. This interest required from their authors, as well as from artists-decorators who designed the plays, to ‘manufacturing’ appropriate places of action for stage design. Among these places are medieval Russian squares and streets of towns, princely chamber and palace interiors, military camp of the prince’s retinue, and so on. Therefore, understanding the history of how the past is represented in Russian fine art and related theatre- and decorative arts requires addressing several questions. Can we consider the stage depiction of ancient Russia as purely imaginative? Or was it influenced by the pictorial sources existing during that period? What can we expect the categories of these sources to be? In what way could the creators of the theatrical performance have been familiar with these sources? In previous studies I have viewed the historical representation of the 19th century Russia in Catherine the Great’s opera *The Early Reign of Oleg*. This time a much wider range of stage performances were involved in the analysis. Among them are operas by Catterino Cavos and Alexei Verstovsky, librettos of unstaged operas by Gavriil Derzhavin and Vasilii Zhukovsky, works by foreign composers on subjects from Russian history, etc. This allowed to make a deeper analysis of the principles of creating the first precedents of historical stage design in Russian musical theatres. The new study also reveals the monuments of Moscow architecture of the 17th century, which became the main visual source for the stage design of Old Russian architecture.

¹ The research was funded by a grant from the Russian Science Foundation № 24-28-00856, <https://rscf.ru/project/24-28-00856/>

Корнелиссе-Сысоева Елена Леонидовна, директор и художественный руководитель музыкального театра "La Scala Nobile", Нидерланды, руководитель оперной студии «Бельканто», Россия, оперная и концертная певица, вокальный педагог, вокальный режиссер, дирижер хора, пианист-концертмейстер, режиссер-постановщик, Нидерланды/Россия

Elena L. Cornelisse-Syssojeva, Director and Artistic Director, Theater 'La Scala Nobile', Netherlands, Head of the 'Bel Canto' Opera Studio, Russia, Opera and Concert Singer, Vocal Teacher, Vocal Director, Choir Conductor, Pianist Accompanist, Stage Director, Netherlands/Russia



ВОКАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕР И ПРАКТИЧЕСКИЕ НАВЫКИ В РАБОТЕ С ОПЕРНЫМИ ПЕВЦАМИ НАД ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ. ПРИМЕРЫ СКРЫТОЙ РЕЖИССУРЫ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ В ВЫПИСАННОЙ ИМ АРТИКУЛЯЦИИ ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ

В докладе будут рассмотрены важные задачи, которые ставит перед собой вокальный режиссер. Новое время требует новых подходов. Вокальный режиссер, как новая профессия, требует: глубокого знания вокальной техники; практического умения применения фонетики (в классическом пении); прочтения идей композитора через музыку к либретто; построения фразировки, подтверждающей замысел композитора; широкий музыкальный кругозор; владение музыкальным инструментом. Совокупность знаний и умений дает возможность вокальному режиссеру глубоко исследовать, понять идею композитора и выстраивать интерпретацию, учитывая способности и особенности конкретного певца. Соединение разных способностей и умений в одном человеке может привести к возможности давать певцам точные советы и находить короткий путь к убедительной интерпретации. В докладе рассматриваются самые распространенные мифы о вокале, которые мешают режиссеру иметь ясные пути воплощения поставленных музыкальных и художественных задач. В докладе уделяется внимание системе К. С. Станиславского, которую с новой точки зрения возможно использовать в современной режиссуре. Может ли концертмейстер, как помощник дирижера и режиссера, показывать приемы исполнения правильной артикуляции оперному певцу? В докладе дается объяснение о различии/несовпадении (в физическом воспроизведении) артикуляции у вокалиста и пианиста. Если певец исполняет артикуляцию на слух по наставлению концертмейстера, то, в большинстве случаев, работают случайные мышцы, а должны работать мышцы строго по вокальной технике. Предоставляется вниманию разбор выписанной Дж. Верди артикуляции на некоторых фрагментах из опер в исполнении Е. Л. Корнелиссе и пианиста А. С. Дворянова. Освоение большого арсенала знаний и практических навыков, которыми должен/может владеть вокальный режиссер, может привести оперного певца к убедительной и высокопрофессионально звучащей интерпретации. Это проверено на практике. Многолетний практический опыт позволяет технически правильно использовать артикуляцию великого Верди, которая при правильном (вокально-техническом) воспроизведении раскрывает замыслы музыкальных подтекстов Верди и способствует

развитию индивидуального образа певца-актера (включая развитие высокого певческого мастерства).

VOCAL DIRECTOR AND PRACTICAL SKILLS IN WORKING WITH OPERA SINGERS ON INTERPRETATION. EXAMPLES OF HIDDEN DIRECTION BY GIUSEPPE VERDI IN THE ARTICULATION OF VOCAL PARTS HE WROTE OUT

The report will examine the important tasks that a vocal director sets for himself. New times require new ways. Vocal director as a new profession that requires: deep knowledge of vocal technique; practical ability to use phonetics (in classical singing); reading the composer's ideas through the music to the libretto; constructing phrasing that confirms the composer's intention; broad musical horizons; mastery of a musical instrument. The totality of knowledge and skills allows the vocal director to deeply research, understand the composer's idea and build an interpretation, taking into account the abilities and characteristics of a particular singer. The combination of different abilities and skills in one person can lead to the ability to give precise advice to singers and find a shortcut to a convincing interpretation. The report examines the most common myths about vocals that prevent the director from having clear ways to realize his musical and artistic goals. The report pays attention to Konstantin Stanislavsky's system, which from a new point of view can be used in modern directing. Can an accompanist, as an assistant to a conductor and director, show techniques for performing correct articulation to an opera singer? The report provides an explanation of the difference/discrepancy (in physical reproduction) of articulation between a vocalist and a pianist. If a singer performs articulation by ear according to the instructions of the accompanist, then, in most cases, random muscles work, but the muscles should work strictly according to vocal technique. The article provides an analysis of the articulation written by Giuseppe Verdi on some fragments from operas performed by Elena Cornelisse and pianist Alexander Dvoryanov. Mastering the wide range of knowledge and practical skills that a vocal director should/can possess can lead an opera singer to a convincing and highly professional-sounding interpretation. This has been tested in practice. Many years of practical experience make it possible to technically correctly use the articulation of the great Verdi, which, when correctly (vocally and technically) reproduced, reveals the intentions of Verdi's musical subtexts and contributes to the development of the individual image of the singer-actor (including the development of high singing skills).

СОХРАНЕНИЕ ВЫСОКОГО ИСКУССТВА ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ. ТОНКОСТИ ПОНИМАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ А. МЕЛОККИ

В докладе дан обзор возможностей и путей возрождения классической оперы как высокого искусства. Традиции вокальной техники на практике передает только ныне живущий человек, а не ушедший в мир иной. Так как в теле человека существует много «микрофонов», которые при правильном использовании образуют звучание объемного и красивого голоса, то эти «микрофоны» может показать в практическом применении только живой человек. Рождение правильного резонанса воспитывает правильную работу дыхательных мышц. Процесс оперного звучания голоса многомерен, большое количество мышц работает парадоксально (примеры). Книга о вокале или технике всегда является только рассуждением, а певец работает действием, приемом с точно поставленной задачей. Правильно описать действие (технический прием) в книге, пособии или в любом бумажном/современном электронном издании

невозможно. Как выбрать самый короткий путь в принятии правильных решений для техники вокала, роли на сцене, вокального долголетия? В докладе уделяется внимание важности создания звучащей аудио/видео энциклопедии вокального искусства великих мастеров, созданного по очень строгому отбору их безупречного пения. Примеры прекрасного вокала румынской певицы Елены Черней (колоратурное, драматическое контральто) и бельгийской певицы Риты Горр (меццо-сопрано). Рассматриваются и обсуждаются основы нейролингвистического подхода в обучении оперных певцов. Также рассматривается возможность возрождения, восстановления традиций пения в технике Артуро Мелокки и Марио дель Монако. Разъясняется яркое развитие возможностей голосового аппарата певца при выполнении и благодаря выполнению упражнений Мелокки. Механизм объемного пения универсален, заложен в любом человеческом организме. Универсальность звучания голоса в вокале использовали очень точно В. Беллини, Дж. Верди и Р. Вагнер, создавая вокальные партии. Оперы этих композиторов являются самыми сакральными, так как они используют глубокие знания работы голосового аппарата певца. И это проверено на практике.

PRESERVATION OF THE HIGH ART OF OPERA IN THE MODERN WORLD. SUBTLETIES OF UNDERSTANDING THE VOCAL SYSTEM OF ARTURO MELOCCHI

The report provides an overview of the possibilities and ways of reviving classical opera as a high art. The traditions of vocal technique in practice are passed on only by a living person, and not by a person who has passed on to another world. Since there are many 'microphones' in the human body, which, when used correctly, create the sound of a voluminous and beautiful voice, these 'microphones' can only be demonstrated in practical use by a living person. The birth of the correct resonance fosters the correct functioning of the respiratory muscles. The process of operatic voice sounding is multidimensional, a large number of muscles work paradoxically (examples). A book about vocals or technique is always just a discussion, but a singer works through action, a technique with a precisely defined task. It is impossible to correctly describe an action (technique) in a book, manual or any paper/modern electronic publication. How to choose the shortest path in making the right decisions for vocal technique, role on stage, for vocal longevity? At the report attention is paid to the importance of creating an audio/video encyclopedia of the vocal art of great masters, created according to a very strict selection of their impeccable singing. Examples of the beautiful vocals of the Romanian singer Elena Cernei (coloratura, dramatic contralto) and the Belgian singer Rita Gorr (mezzo-soprano). The foundations of the neurolinguistic approach to training opera singers are reviewed and discussed. The possibility of reviving and restoring the traditions of singing in the technique of Arturo Melocchi and Mario del Monaco is also being examined. The vivid development of the capabilities of the singer's vocal apparatus when performing and thanks to the exercises of Melocchi is explained. The mechanism of volumetric singing is universal, embedded in any human body. The versatility of the sound of the voice in vocals was used very accurately by Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi and Richard Wagner when creating vocal parts. The operas of these composers are the most sacred, as they use deep knowledge of the work of the singer's vocal apparatus. And this has been tested in practice.

КОРОВАНА Анастасия Федоровна, кандидат искусствоведения, старший методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение г. Москвы «Академия джаза», Москва, Россия

Anastasiya F. KOROVINA, PhD, Senior Methodist, Teacher of Theoretical Disciplines, Moscow State Jazz Academy, Moscow, Russia



БАС-БУФФО В НЕАПОЛИТАНСКИХ ОПЕРАХ *SEMISERIA*:
ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ И ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ТРАКТОВКИ

Доклад посвящен изучению трактовки вокальной партии баса-буффо в операх *semiseria*, написанных или адаптированных для неаполитанских театров в первой половине XIX века. Как известно, важнейшими характеристиками неаполитанской оперной традиции были использование в текстах либретто опер *buffa* неаполитанского диалекта и разговорных диалогов, а также наличие в оперной труппе театров харизматичных певцов-актеров (как правило, басов), поющих на местном диалекте, так называемых *buffo(a) napoletano(a)*. К началу XIX века такая исполнительская практика была распространена практически во всех театрах Неаполя, а в некоторых даже сложились династии выдающихся певцов и актеров. Все итальянские оперы, в которых были партии комических персонажей, в особенности партии баса-буффо, адаптировались к этой местной традиции: либретто оперы (а нередко и сам музыкальный материал) переписывалось с использованием неаполитанского диалекта в тех сценах, где участвовали комические персонажи, а иногда добавлялись и новые сцены с их участием. Не стали исключением в этой практике и популярные в первой половине XIX века оперы *semiseria*, в драматургии которых партия баса-буффо была обязательным элементом. Автор характеризует особенности драматургического и музыкального воплощения вокальных партий для неаполитанских басов-буффо. В качестве материала привлекаются как оперы *semiseria*, изначально созданные для неаполитанских театров, так и оперы *semiseria*, специально адаптированные композиторами для неаполитанской сцены. В центре внимания — первая опера В. Беллини «Адельсон и Сальвини», ранние и зрелые оперы Г. Доницетти — «Цыганка», «Эмилия Ливерпульская», «Безумный на острове Сан-Доминго», а также опера Дж. Россини «Матильда ди Шабран». В докладе утверждается, что использование неаполитанского диалекта привнесит черты реализма в драматургию опер, а вокальная трактовка партий для басов-буффо расширяет комическую сферу опер *semiseria*.

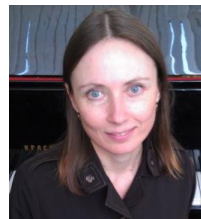
BASSO BUFFO NAPOLETANO IN OPERE SEMISERIE:
DRAMATURGICAL ROLE AND SPECIFICS OF VOCAL TREATMENT

This paper is focused on the study of the treatment of the *basso buffo*'s vocal parts in *opere semiserie* written or adapted for Neapolitan theaters in the first half of the 19th century. As is known, the most important characteristics of the Neapolitan opera tradition were the use of Neapolitan dialect and spoken dialogues in the libretto texts of *opere buffe*, as well as the

presence in the opera troupe of charismatic singer-actors (usually basses) singing in the local dialect, the so-called *buffo(a) napoletano(a)*. By the beginning of the 19th century, such performing practice was common in almost all theaters of Naples, in the walls of which even formed dynasties of outstanding singers and actors. All Italian operas that featured comic characters, especially *basso buffo* roles, were adapted to this local tradition: the opera libretto (and often the musical material itself) was rewritten using the Neapolitan dialect in those scenes where comic characters were involved, and sometimes new scenes with their participation were added. *Opere semiserie*, the Italian genre of opera popular in the first half of the 19th century, in the dramaturgy of which the *basso buffo* part was an obligatory element, were no exception to this practice. In this paper the author characterizes the peculiarities of dramaturgical and musical embodiment of vocal parts for Neapolitan *basso buffo*. The material includes both *opere semiserie* originally composed for Neapolitan theaters and *opere semiserie* specially adapted by composers for the Neapolitan stage. The focus is on Vincenzo Bellini's first opera *Adelson e Salvini*, Gaetano Donizetti's early and mature operas *La Zingara*, *Emilia di Liverpool* and *Il furioso all'isola di San Domingo*, as well as Gioacchino Rossini's opera *Matilde di Shabran*. It is concluded that the use of Neapolitan dialect brings elements of realism to the dramaturgy of the operas, while the vocal treatment of the *basso buffo* parts expands the comic scope of the *opere semiserie*.

КОРОЛЕВСКАЯ Наталья Владимировна, доктор
искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки,
Саратовская государственная консерватория имени
Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Natalia V. KOROLEVSKAYA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Professor, Music History Department, Saratov State
Sobinov Conservatoire, Saratov, Russia



«ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО КАК «ФАУСТИАНСКИЙ» СЮЖЕТ:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ ОПЕРЫ

В докладе предпринято новое исследование интертекстуальных глубин «многоуровневого художественного текста» (М. Бонфельд) «Пиковой дамы» П. И. Чайковского с целью выявления целостной концептуальной структуры, способной охватить оперу изнутри. По аналогии с интертекстуальными открытиями, сосредоточенными в той части оперного сюжета, которая связана с переносом действия в XVIII век (М. Г. Раку, Е. В. Пономарева), в работе выявлено обращение Чайковского к музыке XIX века — фрагментарное цитирование темы Гретхен из второй части «Фауст»-симфонии Ф. Листа (дуэт Лизы и Полины). Данный факт привел к обнаружению глубинного интертекстуального плана, в котором получила отражение листовская симфоническая концепция в трех лицах («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»), что позволило сделать ряд открытий. Во-первых, проекция «фаустианского» треугольника на оперный сюжет актуализирует персонажный треугольник «Герман — Лиза — Томский», до сих пор не привлекавший к себе внимание, в отличие от других аналогичных персонажных структур, организующих

действие оперы («Герман — Лиза — Графиня», «Лиза — Герман — Елецкий»). Во-вторых, этот треугольник не только отражает образы «фаустианского» интертекста, но и опирается на листовский метод монотематических преобразований, получивший отражение в узловом моменте превращения лирического признания Германа в сущностную противоположность. В-третьих, «фаустианский» треугольник способствует переоценке роли Томского как незримого режиссера судьбы Германа и всего оперного сюжета, что подтверждается значением Баллады как сверх-темы всей оперы (О.В. Комарницкая); режиссирующая роль Томского в пространстве «листовского» интертекста, аналогично интертексту XVIII века, создает свой «театр в театре». Актуализация «фаустианского» сюжета как глубинной структуры «Пиковой дамы», обеспечивающей прочтение оперы сквозь призму христианской онтологии, позволяет оценить ее значимость для творчества Чайковского, обусловившей появление последней оперы композитора «Иоланта».

TCHAIKOVSKY'S *THE QUEEN OF SPADES* AS A 'FAUSTIAN' PLOT: ON THE PROBLEM OF THE INTERTEXTUAL CONTENT OF THE OPERA

The paper undertakes a new study of the intertextual depths of the 'multilevel artistic text' (Moris Bonfeld) of Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades* in order to identify an integral conceptual structure capable of embracing opera from the inside. By analogy with the intertextual discoveries concentrated in the part of the opera plot that is associated with the transfer of the action to the 18th century (Marina Raku, Elena Ponomareva), the work reveals Tchaikovsky's appeal to the music of the 19th century — a fragmentary quotation of the theme of Gretchen from the second part of *Faust*-symphony Franz Liszt's (Lisa and Polina's duet). This fact led to the discovery of a deep intertextual plan, which reflected the Liszt symphonic concept in three persons (*Faust*, *Gretchen*, *Mephistopheles*), which made it possible to make a number of discoveries. Firstly, the projection of the 'Faustian' triangle onto the opera plot actualizes the character triangle 'Herman — Lisa — Tomsky', which has not attracted attention so far, unlike other similar character structures organizing the action of the opera ('Herman — Lisa — Countess', 'Lisa — Herman — Yeletsy'). Secondly, this triangle not only reflects the images of the 'Faustian' intertext, but also relies on the List method of monothematic transformations, reflected in the nodal moment of the transformation of Hermann's lyrical recognition into an essential opposite. Thirdly, the 'Faustian' triangle contributes to the reassessment of Tomsky's role as the invisible director of Herman's fate and the entire opera plot, which is confirmed by the importance of the Ballad as a super-theme of the entire opera (Olga Komarnitskaya); Tomsky's directing role in the space of the 'Listovsky' intertext, similar to the intertext of the 18th century, creates its own 'theater within the theater'. The actualization of the 'Faustian' plot as the deep structure of *The Queen of Spades*, which ensures the reading of the opera through the prism of Christian ontology, allows us to assess its significance for the work of Tchaikovsky, which led to the appearance of the composer's last opera *Iolanta*.

Кравцова Анна Алексеевна, аспирант, кафедра теории музыки, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Беларусь

Научный руководитель — Мацаберидзе Нелли Вячеславовна, кандидат искусствоведения

Anna A. Kravtsova, *Postgraduate Student, Music Theory Department, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus*

Scientific adviser — Nelly V. Matsaberidze, PhD



ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

В докладе на примере концертной постановки оперы белорусского композитора Владимира Солтана «Пани Ядвига» на сцене Белорусской государственной академии музыки отмечаются важнейшие элементы интерпретации оперного текста, акцентируется вопрос сохранности авторского замысла в процессе адаптации партитуры для концертного исполнения театрального произведения, выявляется суть феномена концертного исполнения музыкально-театральных произведений.

CONCERT PERFORMANCE OF A MUSICAL AND THEATRE WORK: ON THE PROBLEM OF IMPLEMENTATION THE AUTHOR'S INTENTION

The paper highlights the most important elements of the interpretation of the opera text on the stage of the Belarusian State Academy of Music using the example of the concert production of the opera by the Belarusian composer Vladimir Soltan *Pani Jadwiga*, focuses on the preservation of the author's idea in the process of adapting the score for the concert performance of a theatrical work, reveals the essence of the phenomenon of concert performance of musical and theatrical works.

КРОМ Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Anna E. KROM, *Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia*



ГЕНДЕРНЫЙ ВЕКТОР В АМЕРИКАНСКОЙ ПОСТМИНИМАЛИСТСКОЙ ОПЕРЕ

Становление американского музыкального минимализма протекало в контексте молодежного движения «Новых левых» (*The New Left*), искавшего пути решения острых социальных проблем — расовой и гендерной дискриминации, прав сексуальных меньшинств, мировой экологии, американской политики. Минималистский музыкальный театр (С. Райх, Ф. Гласс, Дж. Адамс) сформировал характерные особенности преломления актуальных вопросов современности: сопоставление злободневных фактов и вечных смыслов, документализм и

хроникальность; нелинейный тип драматургии, фрагментарность, дискретность, обусловленные влиянием постдрамы; речевой тип интонирования персонажей. Поколение постминималистов, опираясь на традиции старших современников, переводит остро дискуссионные темы в камерную сферу интимной, личной драмы, при этом расширяя круг затрагиваемых проблем. Феминистская повестка представлена в театральных проектах Д. Лэнга, Дж. Вульф, Л. Камински, Н. Мьюли, М. Маццоли. Композиторы обращаются к вопросам гендерной идентичности, самоопределения и духовной свободы женщины, ее взаимоотношения с социумом. Гендерный вектор американского постминималистского музыкального театра рассмотрен на примере двух опер — *As One* («Как один», 2014) Камински и *Song from the Uproar: The Lives and Deaths of Isabelle Eberhardt* («Песни из шума: жизнь и смерть Изабель Эберхардт», 2012) Маццоли. Сочинения сближает обращение к исключительным персонажам (трансгендер в опере «Как один», «русская бедuinка», писательница и журналистка Эберхардт в опере «Песни из шума»), автобиографичность, монологичность (либретто оперы «Песни из шума» соткано из дневниковых заметок Эберхардт), метафора жизненного пути как путешествия, опора на репетитивную технику на уровне музыкального языка и либретто. Композиторы оперируют средствами камерного мультимедийного музыкального театра: оперы характеризует небольшой состав участников, размещение на сцене вокалистов и оркестрантов, лаконичный хронометраж пьес, номерная структура, видеоряд. Различия спектаклей прежде всего обусловлены отбором средств музыкальной выразительности: если Камински избирает акустический инструментарий, то Маццоли включает в состав камерного ансамбля электрогитару, использует электронные шумы, приемы сэмплирования, конкретную музыку.

GENDER VECTOR IN AMERICAN POSTMINIMALIST OPERA

The formation of American minimal music took place in the context of the youth movement *The New Left*, which was looking for ways to solve pressing social problems — racial and gender discrimination, the rights of sexual minorities, global ecology, American politics. Minimalist musical theater (Steve Reich, Philip Glass, John Adams) has formed the characteristic features of the refraction of pressing issues of our time: a comparison of topical facts and eternal meanings, documentary and chronicle; non-linear type of dramaturgy, fragmentation, discreteness, due to the influence of post-drama; speech type of intonation of characters. The generation of postminimalists, relying on the traditions of their older contemporaries, transfers hotly debated topics into the chamber sphere of intimate, personal drama, while expanding the range of issues addressed. The feminist agenda is represented in the theatrical projects of David Lang, Julia Wolfe, Laura Kaminsky, Nico Muhly, Missy Mazzoli. The composers address issues of gender identity, self-determination and spiritual freedom of a woman, her relationship with society. The gender vector of American postminimalist musical theater is examined through the example of two operas — *As One* (2014) by Kaminsky and *Song from the Uproar: The Lives and Deaths of Isabelle Eberhardt* (2012) by Mazzoli. The works are brought together by their appeal to exceptional heroines (a transgender person in the opera *As One*, a ‘Russian Bedouin’, writer and journalist Eberhardt in the opera *Song from the Uproar*), autobiography, and monologue (the libretto of the opera *Song from the Uproar* is woven from diary notes Eberhardt), a metaphor of life as a journey, reliance on repetitive technique at the level of musical language and libretto. Composers

operate with the means of chamber multimedia music theater: operas are characterized by a small cast of participants, placement of vocalists and orchestra members on stage, laconic timing of plays, number structure, video. The differences in performances are primarily due to the selection of means of musical expression: if Kaminsky relies on acoustic instruments, then Mazzoli includes an electric guitar in the chamber ensemble, uses electronic noise, sampling technique, and concrete music.

КРЯЖЕВА Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Irina A. KRYAZHEVA, *Dr. Habil.* (Doctor of Art Studies), Full Professor, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР М. ДЕ ФАЛЬИ И РУССКОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XX ВЕКА
(МЕЙЕРХОЛЬД И СТРАВИНСКИЙ)

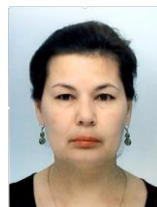
Начиная с парижского периода, М. де Фалья проявлял пристальный интерес к русскому искусству. Новая театральная поэтика Фальи, представленная в «Балаганчике маэсе Педро» (1923), ассимилировала наиболее значимые тенденции своего времени, связанные с радикальным отходом от психологического театра и движением к условной образности театра представления. В поисках симультанной модели театрального пространства, где, наряду с основными героями, действуют куклы-марионетки, отдавая приоритет занимательной интриге и игровому началу, введя фигуру зызывалы-комментатора, разрушая барьер, отделяющий зрителей и участников представления, Фалья обратился, в том числе, и к традициям старинного кукольного театра и уличных представлений. В начале XX века один из путей обновления русского театра был связан с различными формами народного театра, включая ярмарочные представления, кукольный театр, *commedia dell'arte* и др. В России эта традиция, получившая название Балаган, представлена огромным пластом низовой карнавальной культуры, но только на рубеже XIX–XX веков Балаган становится объектом напряженной художественной рефлексии и источником многих театральных новаций. Достаточно привести такие примеры, как «Балаганчик» А. Блока (постановка Мейерхольда, 1906) и «Петрушка» И. Стравинского (1911) — сочинение, которое занимало особое место среди музыкальных предпочтений Фальи. Важную роль в формировании театра Мейерхольда сыграла постановка пьесы Блока «Балаганчик» (художник Н. Сапунов, композитор М. Кузмин), где были декларированы новые идеи. Вместо живых людей предстали кукольные маски, вместо действительной жизни — сказочный игрушечный мир, вместо реальных событий — символы. Произведение, которое глубоко повлияло на Фалью, — «Петрушка» Стравинского. В данном контексте важно акцентировать, что поэтика и музыкальная стилистика балета родились в русле традиций балаганного зрелища с его условностью и приоритетом игрового начала. Обращаясь к русскому театру начала XX века, сопоставляя идеи, занимавшие русских художников и испанца Фалью, я хотела бы подчеркнуть не столько прямые влияния, сколько общность идей и поисков, осуществлявшихся в России и Испании.

MUSICAL THEATER OF M. DE FALLA AND RUSSIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH
CENTURY (MEYERHOLD AND STRAVINSKY)

Starting from the Parisian period, Manuel de Falla showed a keen interest in Russian art. Falla's new theatrical poetics, presented in *El Retablo de maese Pedro* (1923), assimilated the most significant trends of its time associated with a radical departure from psychological theater and a movement towards the conventional imagery of performance theater. In search of a simultaneous model of theatrical space, where, along with the main characters, puppets act, giving priority to entertaining intrigue and the beginning of the game, introducing the figure of a barker-commentator, destroying the barrier separating spectators and participants in the performance, Falla turned to, among other things, to the traditions of ancient puppet theater and street performances. At the beginning of the twentieth century, one of the ways to renew the Russian theater was associated with various forms of folk theater, including fair performances, puppet theater, *commedia dell'arte*, etc. In Russia, this tradition, called *Balagan*, is represented by a huge layer of grassroots carnival culture, but only at the turn of the 19th and 20th centuries *Balagan* becomes the object of intense artistic reflection and the source of many theatrical innovations. It is enough to cite such examples as Alexander Blok's *Balaganchik* (staged by Meyerhold, 1906) and Igor Stravinsky's *Petrushka* (1911) — a work that occupied a special place among Falla's musical preferences. An important role in the formation of Meyerhold's theater was played by the production of Blok's play *Balaganchik* (artist Nikolai Sapunov, composer Mikhail Kuzmin), where new ideas were declared. Instead of living people, puppet masks appeared, instead of real life — a fairy-tale toy world, instead of real events — symbols. A piece that deeply influenced Falla was Stravinsky's *Petrushka*. In this context, it is important to emphasize that the poetics and musical stylistics of ballet were born in line with the traditions of the farce spectacle with its conventions and the priority of the playful principle. Turning to the Russian theater of the early twentieth century, comparing the ideas that occupied Russian artists and the Spaniard Falla, I would like to emphasize not so much direct influences as the commonality of ideas and searches carried out in Russia and Spain.

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна, кандидат
искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и
композитории, Казахский национальный университет
искусств, Астана, Казахстан

Gulnara Zh. Kuzbakova, PhD in Art History, Associate Professor,
Musicology and Composition Department, Kazakh National
University of Arts, Astana, Kazakhstan



ИСТОРИЯ ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ «САМСОН И ДАЛИЛА» В XIX–XX ВЕКАХ:
ОПЫТ ФАКТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Одним из спектаклей, востребованных современной сценой наряду с оперными шедеврами Моцарта, Верди, Бизе, Вагнера, Пуччини и других, является «Самсон и Далила» К. Сен-Санса. Сюжет оперы связан с древним библейским мифом, в центре которого образ могучего Самсона и страдающего иудейского народа, поднявшегося на борьбу. Героя губит притворившаяся любящей его Далила из стана врагов. Оперу долгое время не допускали к исполнению. Однако вот уже почти полтора века

(преьера состоялась в 1877 г.) спектакль не сходит с мировых оперных сцен, предлагая все новые прочтения и интерпретации. В данной связи исследовательский интерес вызывает история постановок «Самсона и Далилы» мировыми театрами, на сцене которых французская опера нашла свое пристанище. Актуальным представляется выявление имен наиболее известных исполнительниц партии Далилы как представительниц различных оперных школ, так как меццо-сопрановых солирующих партий в оперной литературе гораздо меньше по сравнению с сопрановыми. К исследованию привлечены архивные данные оперного театра в США *Metropolitan Opera*, являющегося одним из центров мировой музыкально-театральной культуры, позволившие выявить весьма ценную для исследования фактологию. История постановок оперы «Самсон и Далила» в данной работе рассмотрена с точки зрения документальных сведений, где приведены имена солистов, дирижеров, а также хоры и оркестры оперных театров Европы — Германии, Франции, Англии и Италии, США и России. Выявлена география постановок оперы, оперные театры и приглашенные в разные годы исполнители. Затрагиваются вопросы режиссерского решения и сценографии. История сценической жизни оперы разделена на два этапа — довоенный и послевоенный, где наряду с театральными постановками оперы, библейский сюжет «Самсон и Далила» с музыкой Сен-Санса был дважды экранизирован. Снято два фильма-оперы в 1981 и 1998 гг., что свидетельствует о неугасающем интересе к французской опере в сфере масс-медиа. Анализ фактологии по истории исполнения «Самсон и Далила» показал вовлеченность оперы в мировой культурный процесс, где участниками являются не только признанные дирижеры, знаменитые оперные солисты, среди которых звезды мировой оперной сцены Пласидо Доминго и Елена Образцова, Хосе Каррерас и Ширли Верретт, но и крупные звукозаписывающие компании, такие лейблы как британская *EMI Group*, итальянская *Philips* и другие, считающие за честь вести запись на аудио и видео, выпускают виниловые и лазерные диски с записью оперы. Кроме того, выявлены и освещены персоналии крупнейших оперных солистов, имена которых долгое время оставались неизвестными широкому кругу слушателей в СССР в эпоху «железного занавеса».

THE HISTORY OF SAMSON ET DALILA PERFORMANCES IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES: THE EXPERIENCE OF FACTUAL ANALYSIS

One of the performances that is in demand by the modern stage, as well as opera masterpieces by Mozart, Verdi, Bizet, Wagner, Puccini and others, is *Samson et Dalila* by Camille Saint-Saens. The plot of the opera is connected with an ancient biblical myth, in the center of which is the image of the mighty Samson and the suffering Jewish people who rose up to fight. The hero is destroyed by Dalila, who pretended to love him from the enemy camp. The opera was not allowed to be performed for a long time. However, for almost a century and a half (the premiere took place in 1877), the play has not left the world opera stages, offering all new readings and interpretations. In this connection, the history of productions of *Samson et Dalila* by world theaters, on the stage of which the French opera found its home, is of research interest. It is important to identify the names of the most famous performers of Dalila role as representatives of various opera schools, since mezzo-soprano solo parts in the opera literature are much smaller in comparison with sopranos. The research involves archival data from the *Metropolitan Opera House* in the United States, which is one of the centers of world musical and theatrical culture, which allowed us to

identify a very valuable fact for research. The history of the *Samson et Dalila* opera productions is considered in this paper from the point of documentary information view, which contains the names of soloists, conductors, as well as choirs and orchestras of opera houses in Europe — Germany, France, England and Italy, the USA and Russia. The geography of opera productions, opera houses and invited performers in different years are revealed. The questions of the director's decision and scenography are discussed. The history of the opera's stage life is divided into two stages — pre-war and post-war. Along with theatrical productions of the opera, the biblical story *Samson et Dalila* with music by Saint-Saens was filmed twice. Two opera-films were made in 1981 and 1998, which indicates the undying interest in French opera already in the field of mass media. A factual analysis of the history of the *Samson et Dalila* performance showed the opera's involvement in the world cultural process, where participants are not only recognized conductors, famous opera soloists, including world opera stars Placido Domingo and Elena Obraztsova, Jose Carreras and Shirley Verrett, but also major record companies, such labels as the British *EMI Group*, the Italian *Philips* and others who consider it an honor to record on audio and video, produce vinyl and laser discs with opera recordings. In addition, the personalities of the largest opera soloists, whose names have long remained unknown to a wide range of listeners in the USSR during the era of the Iron Curtain, have been identified and highlighted.

Кузнецов Сергей Владимирович, магистрант 1 курса, кафедра хорового дирижирования, Петрозаводская государственная консерватория, имени А. К. Глазунова, Петрозаводск

Научный руководитель — Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения

Sergey V. Kuznetsov, 1st Year Master's Student, Department of Choral Conducting, Petrozavodsk Glasunov State Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Scientific adviser — Irina V. Koposova, PhD



ОПЕРА КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО «ДЬЯВОЛЫ ИЗ ЛУДЕНА»:
ОТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ К ЛИБРЕТТО

«Дьяволы из Лудена» (1969) — единственная опера Кшиштофа Пендерецкого (1933–2020), написанная в авангардный период творчества. Ее отличительной особенностью стал не только музыкальный язык, концентрированно выразивший поиски композитора в области сонорики, но и уникальность выбранного сюжета, который прошел самобытный путь становления. События, представленные в опере Пендерецкого, произошли в первой половине XVII века в городе Луден (французская провинция Пуату). Там 18 августа 1634 года отец Урбан Грандьё, викарий прихода Сен-Пьер-дю-Марше, был сожжен на костре после двухлетнего процесса по обвинению в дьяволопоклонничестве. Ключевым свидетелем по делу выступала Жанна де Бальжэ (сестра Жанна от Ангелов), настоятельница монастыря Св. Урсулы. Еще современники и очевидцы данных событий отразили их в большом количестве манускриптов (это мемуары, летописи, документальные свидетельства). В дальнейшем они стали основой для создания различных литературных произведений, в которых исторические события пропускались сквозь призму авторского видения. Среди

вариантов художественного осмысления луденского сюжета наибольшее влияние на либретто оперы Пендерецкого оказали два произведения. Одно из них — документальное эссе Олдоса Хаксли «Бесы Лудена» (1952). В нем, строго придерживаясь исторических источников, автор дополняет их художественными деталями, позволяющими читателю полной погрузиться в повествование и его перипетии. В версии Хаксли Жанна, показанная на фоне монастырской среды, стала, наряду с Грандьё, ключевым протагонистом. Кроме того, Хаксли детально представил политическую и социальную ситуацию во Франции XVII века, объяснявшую, на его взгляд, события, произошедшие в Лудене. Современник Хаксли, английский драматург Джон Уайтинг, преобразовал его роман в театральную пьесу «Дьяволы» (1961). В версии Уайтинга фигура Жанны переведена на задний план, исторический контекст был заметно сокращен, а в центре внимания оказался Грандьё, который трактован как экзистенциалист, переживающий осознание абсурдности жизни. Это позволило сосредоточиться на мистериальной составляющей: инфернальные проявления сверхъестественного, обрядовые последования экзорцизма, духовные переживания героев, что дало большую театрализацию. За основу своего либретто Пендерецкий взял пьесу Уайтинга в немецком переводе Эриха Фрида. При этом в либретто он перестроил последовательность сюжета, изменив сцены и диалоги, — эти изменения централизовали фигуру сестры Жанны в драматургии оперы. Также Пендерецкий не опустил социальные и политические аспекты данной истории. Основываясь на эссе Хаксли, композитор создал образ провинциальной среды, показал механизмы борьбы за власть, сделав их фоном, на котором разворачивается драма протагонистов: их сложный внутренний мир, мотивы их поведения, моральные дилеммы и т.д. Кроме того, сохранив мистериальную основу пьесы, композитор соединил повествование о событиях в Лудене с евангельским сюжетом, связав характеристики главных персонажей оперы с евангельскими архетипами: Грандьё/Иисус, Жанна/Иуда. Таким образом, рассмотренные в докладе трансформации исторического сюжета позволяют наблюдать варианты его прочтения в условиях разных жанров (исторический роман, театральная пьеса, оперное либретто), а также дают возможность делать заключения о специфике работы Пендерецкого-либреттиста.

KRZYSZTOF PENDERECKI'S OPERA *DIE TEUFEL VON LOUDUN (THE DEVILS OF LOUDUN)*:
FROM THE HISTORICAL CHRONICLE TO THE LIBRETTO

Die Teufel von Loudun (1969) is the only opera by Krzysztof Penderecki (1933–2020) written during the avant-garde period of creativity. Its distinctive feature was not only the musical language, which concentrated on expressing the composer's search in the field of sonics, but also the uniqueness of the chosen plot, which went through an original path of formation. The events presented in Penderecki's opera took place in the first half of the 17th century in the city of Loudun (French province of Poitou). There, on August 18, 1634, Father Urban Grandier, vicar of the parish of Saint-Pierre-du-Marche, was burned at the stake after a two-year trial on charges of devil worship. The key witness in the case was Jeanne de Balge (Sister Jeanne of the Angels), the abbess of the Monastery of St. Ursula. Even contemporaries and eyewitnesses of these events reflected them in a large number of manuscripts (memoirs, chronicles, documentary evidence). Later, they became the basis for the creation of various literary works in which historical events were passed through the prism of the author's vision. Among the variants of the artistic interpretation of the Ludensky plot, two works had the

greatest influence on the libretto of Penderetsky's opera. One of them is Aldous Huxley's documentary essay *The Devils of Loudun* (1952). In it, strictly adhering to historical sources, the author complements them with artistic details that allow the reader to fully immerse himself in the narrative and its vicissitudes. In Huxley's version, Jeanne, shown against the background of the monastic environment, became, along with Grandier, the key protagonist. In addition, Huxley presented in detail the political and social situation in 17th-century France, which, in his opinion, explained the events that took place in Loudun. Huxley's contemporary, the English playwright John Whiting, transformed his novel into a theatrical play *The Devils* (1961). In Whiting's version, the figure of Jeanne was moved to the background, the historical context was noticeably reduced, and the focus was on Grandier, who was interpreted as an existentialist experiencing the realization of the absurdity of life. This allowed us to focus on the mystical component: infernal manifestations of the supernatural, ritual exorcisms, spiritual experiences of the characters, which gave great theatricalization. Penderecki based his libretto on Whiting's play in the German translation by Erich Fried. At the same time, in the libretto, he rearranged the sequence of the plot, changing the scenes and dialogues, — these changes centralized the figure of Sister Jeanne in the drama of the opera. Penderecki also did not omit the social and political aspects of this story. Based on Huxley's essay, the composer created an image of a provincial environment, showed the mechanisms of the struggle for power, making them the background against which the drama of the protagonists unfolds: their complex inner world, the motives of their behavior, moral dilemmas, etc. In addition, while preserving the mystery basis of the play, the composer combined the narrative of the events in Loudun with the gospel plot, linking the characteristics of the main characters of the opera with the gospel archetypes: Grandier/Jesus, Joan/Judas. Thus, the transformations of the historical plot considered in the report allow us to observe the variants of its reading in different genres (historical novel, theatrical play, opera libretto), and also make it possible to draw conclusions about the specifics of Penderecki's work as a librettist.

КУЛИКОВ Кирилл Александрович, аспирант, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

Научный руководитель — Маклыгин Александр Львович, доктор искусствоведения

Kirill A. KULIKOV, *Postgraduate Student, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia*

Scientific advisor — Aleksandr Maklygin, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



ФЕНОМЕН *STYLE DÉPOUILLÉ* В ОРКЕСТРОВКЕ ОПЕРЫ-БАЛЕТА
«ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО» М. РАВЕЛЯ

Style dépouillé (фр. «Оголенный стиль») является важным методом оркестровки в партитурах французских композиторов первой половины XX века. Возникнув как антитеза довоенному романтизму, тесно связанному с немецкой оперной традицией, *dépouillement* был призван отыскать потерянную в XVIII веке «рецептуру» национальной формы музыкального театра, характеристикой которого является неразрывное соединение пения и танца. В рамках крупного сценического произведения

подобная корреляция нуждается в общем знаменателе, способном утвердить драматургическое единство композиции. Ярким и самодостаточным примером такого соединения стала одноактная опера-балет «Дитя и Волшебство» (1925) Мориса Равеля. «Дитя и Волшебство» — особое сочинение композитора, имеющее большое значение в контексте развития французской традиции оркестровки. Оркестр призван не только «сопроводить» идею, заключенную в мелодический, гармонический или ритмический параметры музыкального произведения, но и полноправно выступить в качестве его ведущей композиционной силы. Метод *dépouillé*, поставленный во главе логики тембровой драматургии, служит средством достоверной персонификации персонажей, которые в согласии с детским воображением имеют яркий ассоциативный ряд. Для достижения мультипликационной образности партитура приправлена множеством стилистических клише (от Возрождения до джаза), требующих от традиционных инструментов симфонического оркестра звучать согласно заданному образу, будь то хрупкая китайская чашка, или пылающий в камине огонь. Покорив в 1926 году парижскую публику новизной и современностью звучания, партитура «Дитя и Волшебства» стала отправной точкой для глубокой модернизации методов композиции представителей «Шестерки», как жанров оперы и балета, так и симфонических произведений. Прямыми продолжателями Равеля стали Ф. Пуленк и А. Онеггер, которые неоднократно высказывались об особом значении оперы-балета, имея ввиду оригинальность ее оркестровки.

THE PHENOMENON OF *STYLE DÉPOUILLÉ* IN THE ORCHESTRATION
OF OPERA-BALLET *L'ENFANT ET LES SORTILÈGES* BY MAURICE RAVEL

Style dépouillé (French: 'stripped-down style') is an important method of orchestration in the scores of French composers of the first half of the 20th century. Having emerged as an antithesis to pre-war romanticism, closely associated with the German operatic tradition, *dépouillement* was intended to find the 'recipe' lost in the 18th century for the national form of musical theater, the characteristic of which is the inextricable combination of singing and dancing. Within the framework of a large stage work, such a correlation needs a common denominator capable of establishing the dramatic unity of the composition. A striking and self-sufficient example of such a combination was the one-act opera-ballet *L'Enfant et les Sortilèges* (1925) by Maurice Ravel. *L'Enfant et les Sortilèges* is a special work by the composer, which is important in the context of the development of the French tradition of orchestration. The orchestra is called upon not only to 'accompany' the idea contained in the melodic, harmonic or rhythmic parameters of a musical work, but also to fully act as its leading compositional force. The *dépouillé* method, placed at the head of the logic of timbre dramaturgy, serves as a means of reliable personification of characters who, in accordance with children's imagination, have a vivid associative series. To achieve cartoon imagery, the score is peppered with a variety of stylistic clichés (from the Renaissance to jazz), requiring the traditional instruments of a symphony orchestra to sound according to a given image, be it a fragile Chinese cup or a blazing fire in the fireplace. Having conquered the Parisian public in 1926 with the novelty and modernity of its sound, the score of *L'Enfant et les Sortilèges* became the starting point for a deep modernization of the composition methods of the representatives of the *Six*, both in the genres of opera and ballet, and in symphonic works. Direct successors of Ravel were Francis Poulenc and Arthur Honegger,

who repeatedly spoke about the special significance of the opera-ballet, bearing in mind the originality of its orchestration.

КУПЕЦ Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Lyubov A. KUPETS, PhD, Associate Professor, Music History Department,, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Russia



ПОЧЕМУ АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ НЕ ПИСАЛ ОПЕРЫ?

С самого начала творческой деятельности композитора и до настоящего времени сложилось устойчивое мнение, что А. К. Глазунов прежде всего крупнейший симфонист конца XIX – начала XX века, что подтверждают и все его многочисленные симфонии, и многочисленные и разнообразные симфонические произведения преимущественно программного типа, и даже три балета, воспринимаемые с позиции симфонизации жанра. Именно это исключительное симфонического дарование юного музыканта позволило его страшим коллегам, в первую очередь, Н. А. Римскому-Корсакову, выделить Глазунова как уникальное явление в рамках петербургской школы с ее явным приматом оперных жанров. Известно, что в творческом наследии Глазунова отсутствуют оперы, хотя есть иные музыкально-театральные жанры, например, балеты, музыка к драме «Царь Иудейский» и музыкальное сопровождение к пьесе М. Ю. Лермонтова «Маскарад». С другой стороны, заметим, что композитором были написаны и вокальные сочинения как для хора (например, Праздничная и Коронационная кантаты, Торжественная кантата в память 100-летней годовщины А. С. Пушкина, «Вниз по матушке по Волге», две обработки церковных распевов, «Эй, ухнем» и др.), так и камерные (четыре опуса романсов и песен на стихи, преимущественно, А. С. Пушкина и А. Н. Майкова). Кроме того, следует учесть и явное влияние на композитора трех его старших современников, оперных гуру эпохи: Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и Р. Вагнера. Следовательно, трудно предположить, что Глазунов не смог бы написать оперу из-за отсутствия технических возможностей, которыми он, без сомнения, обладал. Более того, жанровая и образная палитра его симфонической музыки тяготеет к программности, а мелодика часто имеет ярко выраженную «дансантную» природу. Можно предположить, что, подобно тому, как по мнению М. С. Друскина «Бах отвергал оперу-серия не из религиозных побуждений, а как жанр со специфическим индексом допустимых приемов, который не соответствовал его музыкально-эстетическим требованиям», Глазунова не устраивали в современной ему оперной ситуации ни драматический канон Чайковского, ни трагедийная версия Вагнера, ни поиски национально-русского профиля в лице Римского-Корсакова по причинам не только имманентно-музыкальным (творческим), но и внемузыкальным (репутационным). Отчасти эта ситуация Глазунова напоминает случай с А. Брукнером, когда австрийский композитор, будучи мастером хоровой музыки и адептом вагнеровского *Gesamtkunstwerk*, сознательно не писал для музыкального театра.

WHY DIDN'T ALEXANDER GLAZUNOV WRITE OPERAS?

From the very beginning of the composer's career to the present day there has been a strong opinion that Alexander Glazunov was first and foremost the greatest symphonist of the late 19th and early 20th centuries, which is confirmed by his multi-part symphonies, his numerous and varied symphonic works of a predominantly program type, and even his three ballets viewed from the position of symphonizing the genre. This exceptional symphonic talent of the young musician enabled his older colleagues, primarily Nikolai Rimsky-Korsakov, to distinguish Glazunov as a unique phenomenon within the St. Petersburg school with its explicit orientation on opera genres. It is known that there are no operas in Glazunov's creative legacy, although there are other musical-theatrical genres, such as ballets, music for the drama *The King of the Jews* and the musical accompaniment to Mikhail Lermontov's play *Masquerade*. On the other hand, it should be noted that the composer also wrote vocal works both for choir (for example, Festive and Coronation Cantatas, Solemn Cantata in commemoration of the 100th anniversary of Alexander Pushkin, *Down the Mother Volga*, two arrangements of church chants, *Hey, uhnem*, etc.) and chamber works (represented by four opuses of romances and songs to poems mainly by Alexander Pushkin and Apollon Maykov). In addition, the apparent influence on the composer from three of his older contemporaries, the opera gurus of the era: Nikolai Rimsky-Korsakov, Pyotr Tchaikovsky, and Richard Wagner, must be considered as well. Therefore, it is hard to assume that Glazunov could not have written an opera due to lack of technical ability, which he undoubtedly possessed. Moreover, the genre and imaginative palette of his symphonic music tends towards programmaticism, and the melodies often have a distinct 'dansant' nature. It can be assumed that, just as, according to Mikhail Druskin, 'Bach rejected opera-seria not for religious reasons, but as a genre with a specific index of permissible techniques that did not meet his musical and aesthetic requirements,' Glazunov was not satisfied in his contemporary operatic situation with either Tchaikovsky's dramatic canon, Wagner's tragic version, or Rimsky-Korsakov's search for a National-Russian profile for reasons that were not only immanent-musical (creative) but also extra-musical (reputational). In part, this situation reminds of the case of Anton Bruckner, when the Austrian composer, being a master of choral music and an adherent of Wagner's *Gesamtkunstwerk*, did not write for musical theater on principle.

ЛАВРОВА Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе и развитию, Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Svetlana V. LAVROVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Vice-Rector for Research and Development, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ЭПОХУ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА: ОТ ОПЕРЫ «ВАШ
ФАУСТ» АНРИ ПУССЕРА К ОПЕРЕ «МАЛЕР» ДЭВИДА КУПА

В докладе прослеживается линия включения технологий искусственного интеллекта в композиторское творчество для оперного театра. В качестве отправной точки траектории взаимодействия композитора с искусственным интеллектом в

оперном жанре рассматривается генеративная структура оперы «Ваш Фауст» Анри Пуссера. Композитор, увлекшийся идеей литературного коллажа, представителя французского «нового романа» Мишеля Бютора, стремился найти аналогичный органичный способ объединения музыкальных цитат в рамках своего музыкального языка. Пуссер не был заинтересован во включении цитат, он скорее стремился соединить различные музыкальные контексты через создание особой музыкальной метаграмматики. Звуковая ткань оперы, ее литературно-языковой пласт, так же как и музыкальный, созданы через обращение к обширной сети музыкальных и литературных цитат различных произведений на темы Фауста, а также к игре с различными композиторскими стилистическими от Монтеверди до Булеза. Это произведение стало прообразом новой эпохи искусственного интеллекта. Известный американский композитор и изобретатель Дэвид Коуп, создатель системы «Эксперименты музыкального интеллекта» (EMI), пошел по пути, первоначально проложенному Пуссером. Одна из его наиболее ярких идей состоит в создании музыки при помощи EMI. Она заключалась в том, чтобы автоматически скомпилировать оперу «Малер», загрузив в базу данных симфонии, вокальную и инструментальную музыку Малера, а также и личную переписку композитора для создания либретто. Опера «Малер» еще не получила крупного представления ни в одном из крупных оперных театров мира и существует в виде изданной партитуры. Причина, по которой академическое сообщество не приняло идеи Коупа, очевидна: профессиональное композиторское сообщество придерживается мнения, что создание музыки может быть присуще только человеку, обладающему индивидуальным художественным опытом, транслируемым в образную сферу. В тоже время, выбор инструментов из широкого спектра возможностей также является приоритетом творческого человека. Коуп полагает, что EMI всего лишь помогает автоматизировать процесс создания композиции, но никак не заменяет композитора полностью. Система ИИ действует аналогично принципу алгоритмической композиции. Создание оперы при участии искусственного интеллекта сегодня принимает все большее распространение. 3 сентября 2022 года в Дрезденской опере «Земпер» (*Semperoper*) состоялась кросс-медийная оперная постановка «Угнаться за водопадом», созданная с участием нескольких художественных коллабораций: *Sächsische Staatskapelle Dresden* и IT-специалистов. Искусственный интеллект взял на себя ведущую роль, генерируя в режиме реального времени не только текст либретто, но также применяя и импровизацию вокалистов. Композиция была создана посредством алгоритма, который не только генерировал звуки, но и поддерживал певцов особым генеративным тембром «голоса», воспроизводимого при помощи электроники в режиме реального времени. Первоначальное либретто было создано Кристиан Нойдекер, которая также экспериментировала с генераторами текста на базе искусственного интеллекта. В докладе поднимается вопрос о бытовании оперного жанра в эпоху искусственного интеллекта, насколько целесообразно применение Gpt-чата для создания либретто, а также какова судьба композитора и его произведения в эпоху технической воспроизводимости.

MUSICAL THEATER IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE: FROM THE OPERA *VOTRE FAUST*
BY HENRI POUSSEUR TO THE OPERA *MAHLER* BY DAVID COPE

The report traces the line of introduction of artificial intelligence technologies into the field of the opera house. As a starting point for the trajectory of the composer's interaction with artificial intelligence in the opera genre, the generative structure of the opera *Votre Faust* by Henri Pousseur is considered. The composer, fascinated by the idea of literary collage, which became widespread in the work of the representative of the French 'new novel' Michel Butor, sought to find a similar organic way of combining musical quotations within the framework of his musical language. Pousseur was not interested in including quotations, but rather sought to connect different musical contexts through the creation of a specific musical metagrammar. The opera's sound fabric, its literary and linguistic layer, as well as its musical one, were created through an appeal to an extensive network of musical and literary quotations from various works on the themes of Faust, as well as by playing with various composer stylistics from Monteverdi to Boulez. This work became the prototype of a new era of artificial intelligence. The famous American composer and inventor David Cope, creator of the Experiments in Musical Intelligence (EMI) program, followed the path originally paved by Pousseur. One of his most striking ideas was to create music using EMI. The idea was to automatically compile the opera *Mahler*, loading into a database the symphonies, Mahler's vocal and instrumental music, as well as the composer's personal correspondence to create a libretto. Mahler's opera has not yet received a major performance in any of the world's major opera houses and exists in the form of a published score. The reason why the academic community did not accept Cope's ideas is obvious: the professional composing community is of the opinion that creating music can only be inherent in a person who has individual artistic experience, translated into the figurative sphere. At the same time, choosing tools from a wide range of possibilities is also a priority for a creative person. Cope believes that EMI simply helps automate the composition process, but does not completely replace the composer. The AI system operates similarly to the principle of algorithmic composition. The creation of opera with the participation of artificial intelligence is becoming increasingly widespread today. On September 3, 2022, the *Semperoper* Dresden hosted the cross-media opera production *Chasing the Falls*, created with the participation of several artistic collaborations between Sächsische Staatskapelle Dresden and IT specialists. Artificial intelligence took a leading role, generating in real time not only the text of the libretto, but also using the improvisation of vocalists. The composition was created through an algorithm that not only generated sounds, but also supported the singers with a special generative 'voice' timbre, reproduced electronically in real time. The original libretto was created by Christiane Neudecker, who also experimented with artificial intelligence text generators. The report raises the question of the existence of the opera genre in the era of artificial intelligence, how appropriate it is to use Gpt-chat to create a libretto, and also what is the fate of the composer and his work in the era of technical reproducibility.

Ли Цзяньфу, кандидат искусствоведения, преподаватель, факультета искусств, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия; лектор, Люпаньшуйский педагогический университет, Люпаньшуй, провинция Гуйжоу, Китай

Li Jianfu, PhD, Lecturer, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Lecturer, Liupanshui Normal University, Guizhou, China



СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ «БАЛЛАДА О КАНАЛЕ»

Опера «Баллада о канале» признана во всем мире выдающимся музыкальным произведением китайской оперной музыки, вобравшем в себя как многовековое наследие традиционной китайской музыки, так и многочисленные достижения китайского оперного искусства XX века. Вместе с тем, при ее создании было использовано много новых приемов и элементов, почти не встречавшихся ранее в китайской опере. За основу сюжета авторами была взята древняя китайская легенда, действие которой разворачивается на корабле, плывущем по Великому каналу, много веков соединяющему несколько провинций Китая. Такой выбор позволил показать культуру, традиции и жизнь народа в древнем Китае и развить действие, состоящее из нескольких переплетающихся сюжетных линий, наполненных романтическими чувствами, яркими эмоциями и современной интерпретацией легенд, народных сказок и исторических фактов. В докладе опера «Баллада о канале» используется для исследования процессов развития китайской национальной оперы, для чего проводится анализ ее музыкальных характеристик по четырем основным аспектам: музыкальный язык, тема, инструментовка и вокал. Все основные элементы оперы — музыка, исполнение, драматургия, характер персонажей и художественные особенности — имеют ярко выраженный национальный колорит и одновременно обладают новизной. Это достигается с помощью сочетания элементов традиционной китайской оперы и приемов западной музыки. По сравнению с предшествующими ей музыкальными произведениями опера «Баллада о канале» претерпела большие изменения и нововведения с точки зрения создания музыки, аранжировки хора и инструментальной конфигурации, что способствовало развитию китайской национальной оперы в целом.

STYLISTIC FEATURES OF THE CHINESE NATIONAL OPERA *THE BALLAD OF THE CANAL*

The opera *Ballad of the Canal* is recognized throughout the world as an outstanding musical work of Chinese operatic music, incorporating both the centuries-old heritage of traditional Chinese music and the numerous achievements of Chinese operatic art of the 20th century. At the same time, during its creation many new techniques and elements were used that were almost never seen before in Chinese opera. The authors based the plot on an ancient Chinese legend, the action of which takes place on a ship sailing along the Grand Canal, which has connected several provinces of China for many centuries. This choice made it possible to show the culture, traditions and life of the people in ancient China and develop an action consisting of several intertwining storylines filled with romantic feelings, vivid emotions and a modern interpretation of legends, folk tales and historical facts. In this article, the opera *Ballad of the Canal* is used to study the development processes of Chinese national

opera, for which an analysis of its musical characteristics is carried out in four main aspects: musical language, theme, instrumentation and vocals. All the main elements of the opera — music, performance, drama, character and artistic features — have a pronounced national flavor and at the same time have novelty. This is achieved by combining elements of traditional Chinese opera and Western music techniques. Compared with its predecessor musical works, the opera *Ballad of the Canal* underwent great changes and innovations in terms of music composition, choir arrangement and instrumental configuration, which contributed to the development of Chinese national opera as a whole.

ЛЮБИМОВ Данила Вадимович, аспирант, кафедра музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — доктор искусствоведения Галина Александровна Безуглая

Danila V. LYUBIMOV, Postgraduate Student, Musical Art Department, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Galina A. Bezuglaya, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



МИХАИЛ ФОКИН И ОПЕРА:

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ХОРЕОГРАФА В РАБОТЕ С ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРОЙ

Михаил Михайлович Фокин — блестящий танцовщик, выдающийся педагог, гениальный хореограф. Его имя — символ русского балета, а его постановки — одни из самых востребованных в мире. Они отличаются стилистическим разнообразием хореографического языка и относятся к мировой классике балетного искусства. Особая страница творческого наследия Фокина, автора более чем 80 балетов, принадлежит постановкам танцев в зарубежных и русских операх, мюзиклах, опереттах, ревю. Настоящий доклад посвящен проблеме соотношения музыки и танца. На примере анализа «Половецких плясок» из оперы А. П. Бородина и балетмейстерской разработки танцевальной сцены «Марш Черномора» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» выявляются методы работы Фокина с музыкальным материалом. Оба шедевра, поставленные хореографом в разные годы («Половецкие пляски» 19 мая 1909, «Марш Черномора» 24 ноября 1917), украшают сцену Мариинского театра и в наше время.

MICHEL FOKINE AND OPERA:

THE MAIN METHODS OF A CHOREOGRAPHER IN WORKING WITH AN OPERA SCORE

Michel Fokine is a brilliant dancer, an outstanding teacher, a genial choreographer. His name is a symbol of Russian ballet, and his productions are among the most popular in the world. They are distinguished by the stylistic diversity of their choreographic language and belong to the world classics of ballet art. A special page in the creative heritage of Fokine, the author of more than 80 ballets, belongs to dance productions in foreign and Russian operas, musicals, operettas and revues. This report is devoted to the problem of the relationship between music and dance. Using the example of the analysis of *Polovtsian Dances* from the opera by Alexander Borodin and the choreographer's development of the

dance scene *Chernomor's March* from opera Mikhail Glinka *Ruslan and Lyudmila* Fokine's methods of working with musical material are revealed. Both masterpieces, staged by the choreographer at different years (*Polovtsian Dances* on May 19, 1909, *Chernomor's March* on November 24, 1917), still adorn the stage of the Mariinsky Theater in our time.

Любимов Дмитрий Вадимович, аспирант, кафедра истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

Научный руководитель — Макарова Антонина Леонидовна, кандидат искусствоведения

Dmitry V. Lyubimov, Postgraduate Student, Music History Department, Ural State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia

Scientific adviser — Antonina L. Makarova, PhD



УБЕРТО И МЕЛЬНИК: БЕЗУМНЫЕ ОТЦЫ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА

Как правило, сцены оперного безумия XIX века ассоциируются с женскими персонажами, а именно с образом страдающей и гибнущей героини-сопрано. Вместе с тем, нередко основу оперных сюжетов составляет семейный конфликт, когда сходит с ума несчастный отец. Один из ранних примеров — опера *semiseria* в двух действиях «Аньезе» Ф. Паэра (1809). В России опера итальянского композитора неоднократно исполнялась с 1822 года (Санкт-Петербург, Большой (Каменный) театр). Возможно, ее мог слышать А. С. Даргомыжский, автор «Русалки» (1856), где, как известно, также фигурирует образ безумного отца. На примере названных опер обнаруживаются как общие, так и различные принципы трактовки образа безумного героя. Одним из главных героев опер «Аньезе» и «Русалка» является отец — Уберто и Мельник, — потерявший рассудок вследствие разлуки с дочерью (гибель, предполагаемая смерть). К общим чертам отнесем внешний облик и манеру поведения безумных персонажей, низкий мужской певческий голос, мотив скитания в дикой местности. Обоим героям свойственны внезапная смена эмоционального состояния, неожиданный громкий и странный смех, что указывает на их девиантное поведение. В музыкальном плане отметим чередование контрастных эпизодов в сценах безумия, наличие музыкальной темы, принимающей на себя роль реминисценции в последующих фрагментах оперы. Отличительная особенность оперы Паэра в том, что по сюжету Уберто безумен с самого начала и большую часть сценического времени находится в этом состоянии (выделяются две сольные сцены безумия героя). В опере Даргомыжского, напротив, сцена безумия представлена только в третьем действии. Место действия «Аньезе» почти полностью разворачивается в психиатрической больнице. В «Русалке» сцена безумия Мельника разыгрывается на берегу Днепра. В финале оперы Уберто исцеляется от душевной болезни благодаря счастливому воссоединению с дочерью; Мельник же остается в ловушке своего психического заболевания (его дальнейшая судьба неизвестна). Образ безумного отца впоследствии не раз встречался в музыкальном театре XIX–XX веков.

As a rule, scenes of nineteenth-century operatic madness are associated with female characters, namely the image of the suffering and perishing soprano heroine. At the same time, however, opera plots were often based on family conflict, with the unhappy father going mad. One of the earliest examples is an *opera-semiseria* in two acts, *Agnese* by Ferdinando Paër (1809). In Russia, the Italian composer's opera has been performed several times since 1822 (St. Petersburg, Bolshoi (Stone) Theater). Perhaps it could have been heard by Alexander Dargomyzhsky, the author of *Rusalka* (1856), where, as is known, the image of the mad father also appears. The examples of these operas reveal both common and different principles of interpreting the image of the mad hero. One of the main characters of the operas *Agnese* and *Rusalka* is the father — Uberto and Miller — who has lost his mind due to separation from his daughter (death, presumed death). The common features include the appearance and manner of behavior of the insane characters, a low male singing voice, the motif of wandering in the wilderness. Both characters are characterized by a sudden change of emotional state, sudden loud and strange laughter, which indicates their deviant behavior. In musical terms, we note the alternation of contrasting episodes in the scenes of madness and the presence of a musical theme that takes on the role of reminiscence in subsequent fragments of the opera. A distinctive feature of Paër's opera is that in the plot Uberto is mad from the very beginning and for most of the stage time he is in this state (two solo scenes of the hero's madness stand out). In Dargomyzhsky's opera, by contrast, the scene of madness is presented only in the third act. The scene of *Agnese* unfolds almost entirely in a psychiatric hospital. In *Rusalka*, the scene of Miller's madness is played out on the banks of the Dnieper. In the opera's finale, Uberto is cured of his mental illness through a happy reunion with his daughter; Miller, on the other hand, remains trapped in his mental illness (his fate is unknown).

МАКСИМОВА Александра Евгеньевна, кандидат
искусствоведения, доцент, кафедра истории русской
музыки, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Alexandra E. MAKSIMOVA, PhD, Associate Professor, Russian
Music History Department, Moscow State Tchaikovsky
Conservatory, Moscow, Russia



КРАСАВИЦЫ И ЧУДОВИЩА: СЮЖЕТЫ ОПЕР А. Э. М. ГРЕТРИ В РУССКОМ БАЛЕТЕ

А. Э. М. Гретри (1741–1813) — автор около шестидесяти произведений в жанре лирической комедии, героической оперы, оперы-балета, написанных с 1768 по 1789 годы. В России его музыка приобрела известность в екатерининское и павловское время. Театральные сочинения Гретри ставились и исполнялись артистами Французской придворной труппы, Вольного российского театра, крепостного театра Шереметевых, воспитанницами Смольного института. Среди постановок: «Земира и Азор», «Избранница из Саланси», «Сильвен» («Эраст и Люсинда»), «Двое скупых», «Ричард Львиное Сердце», «Рауль Синяя борода», «Ложная магия», «Деревенское испытание», «Говорящая картина», «Великолепный», «Панург на острове фонарей»,

«Граф д'Альбер». В Шереметевском театре с 1784 по 1787 год готовились к постановке оперы «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» и «Ричард Львиное Сердце». В российских библиотеках сохранились раритетные издания и рукописные копии опер Гретри. Большинство опер композитора, поставленных в России, содержат балеты (в их числе «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Панург на острове фонарей», «Рауль, Синяя борода»). Опера «Цефал и Прокрис» имеет заглавие *Ballet Héroïque* («героический балет»), а «Земира и Азор» — *comédie-ballet* («комедия-балет»), что позволяет причислить эти сочинения к жанру «опера-балет». Произведения Гретри имели немалый успех у публики, что способствовало их продолжительной жизни на сцене. В частности, сюжеты его опер послужили основой для создания двух балетов, поставленных в императорских театрах при дворе Александра I. Это «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807) на музыку К. А. Кавоса с хореографией И. И. Вальберха и «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819), в постановке Ш.-Л. Дидло на музыку Ф. Антониолини. В докладе приводятся сведения об истории создания и исполнения балетов, проводятся параллели между сюжетами оригинальных опер и их новыми версиями, выявляются сходства и отличия. Раскрывается связь между постановками балетов в опере Гретри «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», балетов «Хензи и Тао» и «Хензи и Тао», осуществленными в разное время Дидло на сценах России и Европы. Впервые вводится в научный обиход либретто «большого китайского балета» Дидло на музыку Ч. Босси (премьера 14 мая 1801 г. в Королевском театре «Хеймаркет», Лондон), переведенного автором доклада с английского языка на русский. Рассматривается проблема балетных «двойников» и переработок известных театральных сочинений.

BEAUTIES AND MONSTERS: PLOTS OF ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY'S OPERAS IN THE RUSSIAN BALLET

André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) was the author of about sixty works in the genre of lyrical comedy, heroic opera, opera-ballet, written from 1768 to 1789. In Russia, his music became famous in the Catherine and Pavlovian times. Grétry's theatrical works were staged and performed by artists of the French Court Troupe, the Free Russian Theater, the Sheremetev Serf Theater, and pupils of the Smolny Institute. Among the productions: *Zémire et Azor*, *La Rosière de Salency*, *Sylvain (Erast et Lucinda)*, *Les deux avars*, *Richard Cœur-de-lion*, *Raoul Barbe-Bleue*, *La Fausse Magie*, *L'épreuve villageoise*, *Le tableau parlant*, *Le Magnifique*, *Panurge dans l'île des lanternes*, *Le Comte d'Albert*. From 1784 to 1787, the Sheremetyevo Theater was preparing for the staging of the opera *Céphale et Procris* ou *L'Amour conjugal* and *Richard Cœur-de-lion*. Rare editions and handwritten copies of Grétry's operas have been preserved in Russian libraries. Most of the composer's operas staged in Russia contain ballets (including *Les Mariages samnites*, *Le Comte d'Albert*, *Panurge dans l'île des lanternes*, *Raoul Barbe-Bleue*). The opera *Céphale et Procris* has the title *Ballet Héroïque* (heroic ballet), and *Zémire et Azor* — 'comédie-ballet' (comedy-ballet), which makes it possible to classify these works as the genre of 'opera-ballet'. Grétry's works were a considerable success with the public, which contributed to their long life on stage. In particular, the plots of his operas served as the basis for the creation of two ballets staged in the imperial theaters at the court of Alexander the First. These are *Raoul Barbe-Bleue, ou Le Danger de la curiosité* (1807) to the music of Catterino Cavos with choreography by Ivan

Valberkh and *Henzi et Tao, ou La Belle et la Bête* (1819), staged by Charles-Louis Didelot to the music of Ferdinand Antonolini. The report provides information about the history of the creation and performance of ballets, draws parallels between the plots of the original operas and their new versions, and identifies similarities and differences. The connection between the productions of the ballets in Grétry's opera *Henzi et Tao, ou La Belle et la Bête*, the ballets *Kenzi et Tao* and *Henzi et Tao*, performed at different times by Didelot on the stages of Russia and Europe, is revealed. For the first time, the libretto of Didelot's 'grand ballet chinois' to the music of Cesare Bossi (premiere at the Theatre Royal Haymarket, London, on May 14, 1801), translated by the author of the report from English into Russian. The problem of ballet 'doubles' and reworking of famous theatrical works is considered.

МАКСИМОВА Антонина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, Российский национальный музей музыки, и. о. заведующего отделом документов и личных архивов, Москва, Россия

Antonina S. MAKSIMOVA, PhD, Associate Professor, Russian National Museum of Music, Department of Documents and Personal Collections, Moscow, Russia



«ВЫСТРЕЛ ВАШ ОСТАЕТСЯ ЗА ВАМИ»: ПУШКИН. ДУКЕЛЬСКИЙ. ГОЛУБЕВ

В докладе в научный оборот вводится англоязычное либретто одноактной оперы «Выстрел» (1942–1957), написанное Григорием Голубевым по мотивам одноименной повести А. С. Пушкина и сохранившееся в архиве Владимира Дукельского с дарственной надписью автора. В отличие от повести Пушкина, либретто сочетает в себе прозаический и стихотворный тексты. Документ представляет интерес, с одной стороны, в плане подхода к литературному тексту первоисточника. С другой стороны, либретто дополняет контекст оперного сотворчества Дукельского и Голубева, результатом которого стала англоязычная версия оперы «Барышня-крестьянка». Предположительно оперы задумывались как диптих. Оба названных произведения созданы в диалоге с традицией итальянской комической оперы XVIII века, но не напрямую, а сквозь призму адаптации этой традиции в первых российских оперных постановках. Межтекстовые диалоги связывают либретто «Выстрела» и с конкретными оперными партитурами. Наиболее очевидна параллель с «Евгением Онегиным» Чайковского, обусловленная общим для обоих сюжетов мотивом дуэли. Насколько известно, текст либретто «Выстрела» так и остался невостребованным и сохранился в качестве остроумной попытки создания оперной версии пушкинской повести и ее адаптации для восприятия англоязычной аудитории.

‘I’LL CLAIM MY SHOT ANOTHER TIME’: PUSHKIN. DUKELSKY. GOLUBEFF

The author introduces English libretto of one-act opera *The Shot* by Gregory Golubeff (Golubev) which was based on Pushkin's eponymous tale from *The Belkin Tales*. The document contains author's dedicatory signature addressed to Vernon Duke and now is being a part of the composer's archive (Library of Congress). Unlike Pushkin's text the libretto combines prose and rhymed lyrics. The document on the one hand is interesting for the author's approach to original Pushkin's text. On the other hand the work extends the context

of Dukelsky — Golubeff collaboration which resulted English version of Dukelsky's opera *Mistress into Maid*. It is possible that these two short operas were conceived as a diptych. Both operas corresponded to the tradition of Italian buffa of the second part of the 18th century — this influence appeared indirectly but had been rethought through a prism of early Russian opera. Intertextual dialogues relate the libretto with exact operatic scores. The most obvious example is Tchaikovsky's *Eugene Onegin*, which plot as well as *The Shot* appealed to a motive of duel. *The Shot* by Golubeff was not embodied as an opera and remained a historical document of a witty attempt to adapt Pushkin's tale to operatic standards and to perception of English-speaking audience as well.

МАСЛОВА Анастасия Ивановна, аспирант, кафедра
аналитического музыкознания, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Россия, Москва

Научный руководитель — доктор искусствоведения
Сусидко Ирина Петровна

Anastasia I. MASLOVA, Postgraduate Student, Analytical
Musicology Department, Gnesin Russian Academy of
Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Irina P. Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)



«ГЕРО И ЛЕАНДР»: К ИСТОКАМ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОГО ОПЕРНОГО ЗАМЫСЛА С. И. ТАНЕЕВА

18 июня 1903 года С. И. Танеев сделал в своем дневнике следующую запись: «Мне представилась моя будущая опера “Геро”, и мне очень захотелось ее написать». Замысел оперы на сюжет античной легенды о несчастной любви Леандра, юноши из Абидоса в Троаде, и Геро, жрицы Афродиты в Сесте, возник у Танеева почти сразу после завершения трилогии «Орестея» (1894) на сюжет одноименной трагедии Эсхила. Танеев сам составил сценарий своей будущей оперы, а за либретто вновь обратился к А. А. Венкстерну. Работа над литературной и музыкальной составляющей оперы велась, фактически, параллельно: в то время, когда Венкстерн только принялся за проект I акта, Танеев уже делал на полях записных книжек и дневников первые нотные наброски. Венкстерн, судя по всему, совсем не спешил с завершением текста оперы, если даже не намеренно его затягивал. Это обстоятельство очень тяготило Танеева, однако даже после того, как 24 мая 1904 года в руках композитора, наконец, оказалась последняя картина либретто, он не берется всерьез за его музыкальное воплощение. В январе 1910 года Танеев снова вносит «Геро» в план своих будущих сочинений, но так и не приступает к его осуществлению. В архиве композитора сохранились лишь наброски некоторых тем и эскизы отдельных номеров. Тем не менее, многочисленные дневниковые записи 1898–1909 гг., материалы записных книжек и обширная переписка Танеева проливают свет не только на истинные причины промедления работы над «Геро», но и способствуют более глубокому пониманию творческого процесса и методов их автора, а сохранившийся полный текст либретто позволяет воссоздать структурный и драматургический план произведения, выявить ведущие сюжетные мотивы и соотнести разрозненные нотные наброски с конкретными эпизодами неосуществленной оперы.

18th June 1903 Sergei Taneyev made the following entry in his diary: 'I imagined my future opera *Hero*, and I really wanted to write it.' Taneyev conceived the idea of an opera based on an ancient legend about the unhappy love between Leander, a young man from Abydos in Troas, and Hero, a priestess of Aphrodite in Sesta, almost immediately after completing of the trilogy *Oresteia* (1894) based on the plot of Aeschylus' tragedy of the same name. Taneyev himself wrote the script for his future opera, and once again turned to Alexei Wenkstern for the libretto. Work on the literary and musical components of the opera was actually carried out in parallel: at the time when Wenkstern had just begun the project of Act I, Taneyev was already making the first musical sketches in the margins of his notebooks and diaries. Apparently, Wenkstern was in no hurry at all to complete the text of the opera, if not even deliberately delaying it. This circumstance greatly burdened Taneyev, but even after the composer finally had the last picture of the libretto on May 24, 1904, he did not undertake its musical embodiment seriously. In January 1910, Taneyev again includes *Hero* in the plan of his future works, but never proceeds to realize it. The composer's archive contains only sketches of some themes and individual numbers. However, numerous diary entries from 1898–1909, notebooks materials and extensive correspondence of Taneyev shed light not only on the true reasons for the delay in working on *Hero*, but also contribute to a deeper understanding of the creative process and methods of its author, and the surviving full text of the libretto makes it possible to recreate the structural and dramatic plan of the composition, identify the leading plot motifs and correlate the scattered musical sketches to specific episodes of the unrealized opera.

МЕДВЕДЕВА Марина Васильевна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой хорового и сольного народного пения, Российская академия музыки имени Гнесиных

Marina V. MEDVEDEVA, PhD, Professor, Head of the Choral and Solo Folk Singing Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ДРАМА В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В докладе рассмотрены интерпретации жанра рождественской драмы во второй половине XX века. Старейшая русская «опера» — «Рождественская драма или Ростовское действо» (1703) в XX веке в 1982 году была поставлена Б. А. Покровским в реконструкции Е. М. Левашова (премьера 30 июня 1982). В ней были соединены различные пласты древнерусского певческого искусства с привлечением народных инструментов (гусли и ударные). Народное вертепное представление было реконструировано Дмитрием Покровским для программы «Русский народный театр» в тесном сотрудничестве с фольклористкой Э. Померанцевой и художником по куклам С. Таракановым (премьера — 1980). Воссоздание мистериального по своему духу рождественского вертепа было связано с показом программы «Русские святки» в Знаменском соборе на Варварке. В этой постановке были отражены также народные традиционные рождественские обряды календарного цикла. Премьера Владимира Мартынова «Рождественский вертеп» состоялась в концертном зале Зарядье 27 декабря

2022 года в рамках Московского зимнего фестиваля. Характерная черта данного сочинения — взаимодействие православных церковных песнопений, духовных стихов с фольклором и современными композиционными техниками, академической и народной певческой манерой исполнения.

CHRISTMAS DRAMA IN A MODERN INTERPRETATION

The report examines interpretations of the Christmas drama genre in the second half of the twentieth century. The oldest Russian 'opera' is *Christmas Drama or Rostov Action* (1703) in the 20th century in 1982 was staged by Boris Pokrovsky in the reconstruction of Evgeny Levashov (premiere June 30, 1982). It combined various layers of ancient Russian singing art with the use of folk instruments (harp and percussion). The folk nativity scene was reconstructed by Dmitry Pokrovsky for the Russian Folk Theater program in close collaboration with folklorist Erna Pomerantseva and puppet artist Sergei Tarakanov (premiere in 1980). The recreation of the Christmas nativity scene, mysterious in its spirit, was associated with the showing of the program 'Russian Christmastide' in the Znamensky Cathedral on Varvarka. This production also reflected the folk traditional Christmas rituals of the calendar cycle. The premiere of Vladimir Martynov's *Christmas Nativity Scene* took place at the Zaryadye Concert Hall on December 27, 2022 as part of the Moscow Winter Festival. A characteristic feature of this work is the interaction of Orthodox Church chants, spiritual poems with folklore and modern compositional techniques, academic and folk singing style.

МЕДВЕДЕВА Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Yulia P. MEDVEDEVA, PhD, Associate Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia



«ЯПОНИЯ, КИТАЙ И ДРУГИЕ: ГРАНИ ОРИЕНТАЛИЗМА В ОПЕРЕ КАМИЛЯ СЕН-САНСА «ЖЕЛТАЯ ПРИНЦЕССА»

Одноактная комическая опера Камилля Сен-Санса «Желтая принцесса» (1872) вошла в историю как первое произведение музыкального «японизма». Специальных исследовательских работ, посвященных опере, по-видимому, не существует — возможно, потому, что ее судьба после премьеры оказалась сложной и только в XXI в. она стала желанной гостьей на мировых сценах. Знаменитый критик XIX в. Бенуа Жовин за излишнюю сложность назвал «японскую» оперу Сен-Санса «китайской головоломкой» — сейчас такая оценка звучит парадоксально. Однако проведенный анализ истоков и национальных векторов ориентализма Сен-Санса позволяет сделать вывод: Япония в «Желтой принцессе» на поверку действительно оказывается отчасти Китаем, отчасти — условным «романтическим Востоком». Опера родилась в атмосфере всеобщего увлечения Страной Восходящего Солнца после парижской Всемирной выставки 1867 г. Но с первых шагов в работе над «Желтой принцессой» обозначилась проблема: нехватка достоверной информации о культуре Японии, в особенности — о ее театре и музыке. Не случайно действие оперы целиком

разворачивается в Европе, главный герой — голландец Корнелис — лишь мечтает о далекой стране, влюбившись в портрет принцессы Минг. Достоверно-японского в опере Сен-Санса очень немного: несколько фраз на японском языке и гравюра укиё-э с изображением принцессы. Необходимая «дальневосточная» атмосфера создается при помощи двух групп средств. Первая из них — многообразные средства романтического «обобщенного Востока», не имеющие четкой национальной окраски. Вторая же группа указывает на то, что под маской Японии в «Желтой принцессе» скрывается Китай, более знакомый европейцам XIX в. Анализ либретто позволяет выявить множество указаний на культуру Поднебесной: само имя героини, образы шелка и чая, ситуация употребления опиума. В музыке оперы собственно японские черты полностью отсутствуют. «Дальневосточный» пласт музыкальных средств либо имеет универсальный для обеих культур характер (выбор тембров, использование пентатоники), либо отсылает скорее к Китаю (специфика пентатонических средств). Таким образом, музыкальный «японизм» в своей начальной точке оказывается почти мистификацией. Он не только окрашивается чертами романтического ориентализма, но и обнаруживает тесную связь со стилистикой шингауэри.

JAPAN, CHINA AND OTHERS: THE FACETS OF ORIENTALISM
IN CAMILLE SAINT-SAËNS' OPERA *LA PRINCESSE JAUNE*

Camille Saint-Saëns' one-act comic opera *La princesse jaune* (1872) went down in history as the first work of musical 'Japonisme.' There appear to be no special research works devoted to the opera, perhaps because its fate after the premiere turned out to be difficult, and only in the 21st century it became a welcome guest on world stages. Famous critic of the 19th century Benoit Jovin called the 'Japanese' opera of Saint-Saëns a 'Chinese puzzle' for its excessive complexity — now such an assessment sounds paradoxical. However, the analysis of the origins and national vectors of Saint-Saëns' Orientalism allows us to conclude: Japan in *La princesse jaune* actually turns out to be partly China, partly the conventional 'romantic East.' The opera was born in an atmosphere of general fascination with the Land of the Rising Sun after the Paris World Exhibition of 1867. But from the first steps in the work on *La princesse jaune*, a problem emerged: the lack of reliable information about the culture of Japan, especially about its theater and music. It is no coincidence that the opera takes place entirely in Europe; the main character, the Dutchman Cornelis, only dreams of a distant country, having fallen in love with the portrait of Princess Ming. There is very little authentically Japanese in Saint-Saëns' opera: a few phrases in Japanese and an ukiyo-e engraving depicting a princess. The necessary 'Far Eastern' atmosphere is created using two groups of means. The first of them is the diverse means of the romantic 'generalized East,' which do not have a clear national coloring. The second group points out that under the mask of Japan in *La princesse jaune* lies China, more familiar to Europeans of the 19th century. Analysis of the libretto reveals many references to the culture of the Celestial Empire: the name of the heroine, images of silk and tea, the situation of opium use. In the music of the opera, Japanese features are completely absent. The 'Far Eastern' layer of musical means either has a universal character for both cultures (choice of timbres, use of pentatonic scales), or rather refers to China (specificity of pentatonic means). Thus, musical 'Japonisme' at its starting point turns out to be almost a hoax. It is not only colored by the features of romantic orientalism, but also reveals a close connection with the style of chinoiserie.

МИЗОНОВА Евгения Александровна, студентка 5 курса, теоретико-композиторский факультет, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, преподаватель, ДМШ № 1 г. Новосибирска, Новосибирск, Россия



Evgeniya A. MIZONOVA, 5th Year Student, Theoretical and Compositional Faculty (Musicology), Glinka Novosibirsk State Conservatoire, teacher of the Children's Music School No. 1 in Novosibirsk, Novosibirsk, Russia

в соавторстве с

АНТИПОВА Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

Yuliya V. ANTIPOVA, PhD, Associate Professor, Music History Department, Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia

in cooperation with



НАУЧНАЯ ОПЕРА КАК ФОРМА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Концепция «искусства как производства знания» (*art as knowledge production*), активно обсуждаемая с конца XX в., характеризуется стиранием границ между исследовательским и художественным процессом: художники применяют методы гуманитарных и естественнонаучных дисциплин (искусство перестает быть лишь областью чувственного познания), ученые используют подходы, свойственные искусству (театрализация, перформативность, аудиовизуальные средства). Близкие в своих поисках актуальные практики исследовательского искусства «сходятся» в феномене *science-art*, которое проявляет себя в различных видах творчества, образовательных и культурных институциях. Принципы *science-art* (взаимодействие науки и искусства, привлечение научно-технических материалов как средства художественной выразительности, концептуализация замысла, интерактивность) лежат в основе жанровой разновидности современного музыкально-театрального искусства — *научной оперы (science opera)*. Научная опера словно бы актуализирует этимологическое значение слова «опера» (от итал. — работа, труд, дело) и является детищем своего времени — эпохи универсальностей и междисциплинарности. На очередном витке развития оперный жанр демонстрирует новое качество синкретизма (реальных научных исследований и музыки, документалистики и притчевости, электронного и акустического звука, декораций и мультимедиа). Поиски «звучания науки» становятся приоритетными задачами композиторов и звукорежиссеров, обуславливают применение средств музыкального авангарда (сонорика, конкретная музыка), фонореализма, сонификации данных, декламационных и речевых форм высказывания, остинатности. В различных своих образцах (16 проектов Лаборатории «КоОПЕРАция», 2021, «Curiosity» Н. Попова, 2018–2022, и др.) научная опера перспективна с точки зрения отражения многих интенций времени и налаживания

новых коммуникаций не только со зрителем, но и со специалистами разных направлений.

SCIENCE OPERA AS A FORM OF RESEARCH ART

The concept of ‘art as knowledge production,’ which has been actively discussed since the end of the 20th century, is characterized by the blurring of boundaries between the research and artistic process: artists apply methods of humanities and natural sciences (art ceases to be only a field of sensory cognition), scientists use approaches peculiar to art (theatricalization, performativity, audiovisual means). In their search, the current practices of research art ‘converge’ in the phenomenon of science-art, which manifests itself in various types of creativity, educational and cultural institutions. The principles of science-art (the interaction of science and art, the use of scientific and technical materials as a means of artistic expression, conceptualization of the idea, interactivity) are at the heart of the genre variety of contemporary musical and theatrical art — science opera. Science opera seems to actualize the etymological meaning of the word ‘opera’ (from Italian — work, labor, business) and is the brainchild of its time — the era of universality and interdisciplinarity. At the next stage of development, the opera genre demonstrates a new quality of syncretism (real scientific research and music, documentary and parable, electronic and acoustic sound, scenery and multimedia). The search for the ‘sound of science’ becomes the priority tasks of composers and sound engineers, determines the use of the means of musical avant-garde (sonorica, concrete music), phonorealism, data sonification, declamatory and speech forms of utterance, ostinacy. In its various samples (16 projects of the Laboratory ‘CoOPERAtion,’ 2021, *Curiosity* by Nicolai Popov, 2018–2022, etc.), scientific opera is promising in terms of reflecting many intentions of the time and establishing new communications not only with the viewer, but also with specialists in various fields.

МИНАЕВА Вера Евгеньевна, аспирант, кафедра
аналитического музыкознания, Российская академия
имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Пилипенко Нина Владимировна,
доктор искусствоведения

Vera E. MINAEVA, *Postgraduate Student, Analytical Musicology
Department, Russian Academy of Music, Moscow, Russia*

Scientific adviser — Nina V. Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)



ИСПАНСКИЕ И РУССКИЕ МОТИВЫ В ОПЕРЕ А. Н. ВЕРСТОВСКОГО «ГОСКА ПО РОДИНЕ»

«Госка по родине» (1839) — комическая опера А. Н. Верстовского, практически неизвестная в наши дни, — была написана спустя четыре года после премьеры «Аскольдовой могилы» (1835). Либреттистом вновь выступил М. Н. Загоскин, автор одноименного романа. «Госка по родине» весьма примечательна и отличается от других опер Верстовского, написанных как до, так и после нее. Это единственное сочинение, где нет сказочных и фантастических персонажей и волшебства. Необычны время (современные для композитора и его зрителей 1830-е) и место действия — не только Россия, но и Испания. Опера была раскритикована сразу после премьеры и, на

наш взгляд, вполне справедливо — недаром позднее появилось приписываемое Мусоргскому ироничное название «Тоска и пародия». Однако она ценна не столько сама по себе, сколько тем, что именно в ней Верстовский предпринял попытку отразить национальный колорит, присущий музыке двух стран. Более того, он был одним из первых русских композиторов, обратившихся к испанским образам. Испания традиционно воспринималась как экзотическое место не только в России, но и в других европейских странах. В конце XVIII — первой половине XIX века интерес к ее истории и культуре необычайно возрос, что отразилось, помимо прочего, в оперном искусстве. Французские, немецкие, австрийские, итальянские композиторы активно использовали связанные с Испанией сюжеты, а нередко и соответствующий музыкальный колорит. Последний воспринимался прежде всего через экзотические танцы этой страны — болеро, фанданго и др. В «Тоске по родине» испанский колорит также показан в основном через танцы, даже в каковых номерах (сегидилья Пакигы), в то время как русские национальные образы представлены в опере прежде всего стилизацией народной песни. Однако, если последнюю Верстовский мог слышать непосредственно, то об испанской музыкальной культуре он, в отличие от Глинки никогда не выезжавший за границу, имел возможность судить главным образом по тем европейским сочинениям, которые проникали на российские сцены. В докладе предпринята попытка выявить в «Тоске по родине» особенности показа и сопоставления музыкальных образов двух культур, а также определить возможные связи с операми Обера, Доницетти и других композиторов, использовавших испанские сюжеты и локальный колорит.

SPANISH AND RUSSIAN MOTIFS IN ALEXEY VERSTOVSKY'S OPERA *TOSCA PO RODINE* (THE YEARNING FOR HOMELAND)

Tosca po rodine (1839) is a comic opera by Alexey Verstovsky, practically obscure in our times. It was penned four years subsequent to the premiere of *Askoldova mogila* (*The Askold's Tomb*, 1835). The librettist once again was Mikhail Zagorsky, the author of the eponymous novel. *Tosca po rodine* is notably distinctive from Verstovsky's other operas, both preceding and succeeding it. It stands as the sole composition devoid of fairy-tale or fantastical characters and enchantment. Remarkable is the era it portrays — the contemporary 1830s for the composer and his audience — and the setting, not limited to Russia but extending to Spain. The opera faced severe criticism immediately after its premiere, and, in our view, rightfully so — hence the later ironic attribution by Mussorgsky, 'Yearning and Parody.' However, its value lies not merely within itself but in Verstovsky's endeavor to reflect the national character inherent in the music of two nations. Moreover, he stood as one of the first Russian composers to turn to Spanish imagery. Spain traditionally was perceived as an exotic locale not only in Russia but also in other European countries. Towards the late 18th and early 19th centuries, interest in its history and culture surged remarkably, leaving its mark, among other things, on the operatic arts. French, German, Austrian, and Italian composers actively employed plots associated with Spain, often coupled with corresponding musical hues. The latter was primarily perceived through the exotic dances of the country — bolero, fandango, and others. In *Tosca po rodine*, Spanish hues are similarly portrayed primarily through dances, even in vocal numbers (such as Pakita's seguidilla), whereas Russian national images are presented in the opera mainly through stylized folk songs. However, while Verstovsky could directly hear the latter, being unlike Glinka who never

ventured abroad, he could mainly judge Spanish musical culture through the European compositions that penetrated Russian stages. This presentation attempts to uncover the nuances of depicting and juxtaposing musical images from two cultures in *Tosca po rodine* and to ascertain potential connections with operas by Auber, Donizetti, and other composers who utilized Spanish plots and local hues.

МОИСЕЕВА Мария Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор ибероамериканского искусства, Государственный институт искусствознания, преподаватель, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Maria A. MOISEEVA, PhD, Senior Researcher, Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, Lecturer, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



ИЗАБЕЛЛА ФАРНЕЗЕ И ИСПАНСКАЯ ПРИДВОРНАЯ ОПЕРА

В XVIII в. испанское придворное искусство отмечено колоссальным итальянским влиянием, что связывают с восшествием на трон Филиппа V. Француз по происхождению, Филипп тем не менее с юности отдавал предпочтение итальянским труппам, и это находило отклик и у его обеих жен-итальянок. Особенно сильное влияние на придворный театр оказывала вторая супруга короля — Изабелла Фарнезе (1692–1766). Дочь наследного принца Пармы, она с детства видела лучшие образцы итальянских оперных спектаклей и была поклонницей этого искусства. Если первые итальянские коллективы, работавшие в Мадриде с благословения Филиппа, представляли собой скорее труппы комедии дель арте, то со второй половины 1720-х королевское семейство становится поклонниками оперы, и роль Изабеллы в этом была чрезвычайно велика. Став королевой Испании, Изабелла сохранила за собой итальянскую свиту, а ее советниками традиционно были итальянцы — кардинал Джулио Альберони, позднее маркиз Аннибале Скотти. Оба они не были чужды театральному искусству и активно вмешивались в театральную жизнь Мадрида. С подачи королевы и ее протече должность придворного капельмейстера занимали итальянцы. Центральными фигурами были Джакомо Факко (1676–1753) и Франческо Корселли (1705–1778) — на испанский манер Хайме Факко и Франсиско Курсель. При этом недостаток в талантливых испанских композиторах не наблюдалось — это эпоха Хосе де Торреса, Антонио де Литереса и Хосе де Небры, которым, однако, путь в мир оперы был закрыт (за редчайшими исключениями). По легенде, именно Изабелла была главным инициатором приглашения к испанскому двору знаменитого Фаринелли. Эта версия не лишена оснований, поскольку певец был хорошо знаком семейству Фарнезе. Например, в 1726 г. он выступал в Парме на свадьбе герцога Антонио Фарнезе, дяди Изабеллы. Фаринелли провел в Мадриде более 20 лет, внося значительный вклад в развитие испанского придворного театра.

The court arts of the 18th-century Spain were greatly influenced by Italian culture, largely due to Philip V's accession to the Spanish throne. French by birth, Philip V, however, preferred Italian troupes since youth, a tendency that was supported by his two wives, both Italians. The King's second wife Elisabeth Farnese (1692–1766) had particularly strong influence on the court theatrical culture. As a daughter of the Hereditary Prince of Parma, she saw the best examples of Italian opera since childhood and admired this type of art. The first Italian performing groups who worked in Madrid with Philip V's blessing were more akin to *commedia dell'arte* troupes; however, since the second half of the 1720s, the King's family became opera enthusiasts, and Elisabeth played a big part in it. After becoming Queen of Spain Elisabeth preserved her Italian suite, and her advisers were traditionally Italians: cardinal Giulio Alberoni, later Marquis Annibale Scotti. Both were not alien to the performing art and took an active part in Madrid's theatrical life. With the Queen's and her proteges' submission, the position of the Kapellmeister at the Royal Chapel was also occupied by Italian musicians. The central figures were Giacomo Facco (1676–1753) and Francesco Corselli (1705–1778), or Jaime Facco and Francisco Courselle in Spanish style. At the same time, there was no shortage of talented Spanish composers: this was the era of José de Torres, Antonio de Literes and José de Nebra for whom, however, the way up to the opera was blocked, with rare exceptions. According to legend, it was Elisabeth who pushed the decision to invite the famous Farinelli to the Spanish court. The argument is not without credibility since the singer was well acquainted with the Farnese family. In 1726, For example, he performed in Parma at the wedding of Duke Antonio Farnese, Elisabeth's uncle. Farinelli spent more than two decades in Madrid, substantially contributing to the development of Spanish court theatre.

МОРДЗИЛОВИЧ Анна Андреевна, *независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия*
Anna A. MORDZILOVICH, *Independent Researcher, St. Petersburg, Russia*



Пуччини и Тосканини: зачатые друзья

В 2024 г. исполняется 100 лет со дня смерти композитора Джакомо Пуччини (1858–1924), которого нередко называют последним представителем итальянской классической оперной школы. Скорбную привилегию представить миру последнее творение Пуччини — неоконченную оперу «Турандот» — возложил на себя знаменитый итальянский дирижер Артуро Тосканини (1867–1957). Доклад посвящен истории непростых и бурных взаимоотношений этих двух великих современников. В его основе лежит анализ материалов личной переписки и мемуаров современников с привлечением последних зарубежных исследований. Пуччини и Тосканини связывала многолетняя дружба, претерпевшая на своем пути немало серьезных испытаний. Подробно рассматриваются причины размолвок композитора и дирижера, которые носили как политический, так и творческий характер. В частности, в годы Первой мировой войны патриотично настроенный Тосканини не смог принять в целом

аполитичной позиции Пуччини, поначалу, правда, выражавшего скорее «пронемецкие» симпатии. В то же время последний на долгое время прервал общение с другом из-за его негативной реакции на оперный цикл «Триптих» (1918). Кроме того, в докладе приводятся и другие причины размолвок между Пуччини и Тосканини. Однако, несмотря на все перипетии судьбы, творческое сотрудничество Пуччини и Тосканини оказалось чрезвычайно плодотворным. По мнению композитора, дирижер был лучшим интерпретатором его музыки; Тосканини не только впервые представил на сцене три его оперы — «Богему» (1896), «Девушку с Запада» (1910) и «Турандот» (1926) — но и дирижировал целым рядом постановок других произведений Пуччини. В докладе прослеживается вклад Тосканини в усовершенствование партитуры и структуры некоторых оперных сочинений Пуччини. Например, дирижером были привнесены изменения в партитуру оперы «Девушка с Запада» во время ее постановки в «Метрополитен опере», а также в финальное издание партитуры «Манон Леско».

PUCCINI AND TOSCANINI: FRENEMIES

In 2024 the music world commemorates the 100th anniversary of the death of composer Giacomo Puccini (1858–1924), often considered the last representative of the Italian classical opera school. The mournful privilege of presenting to the world Puccini's last creation — the unfinished opera *Turandot* — was assumed by the legendary Italian conductor Arturo Toscanini (1867–1957). This paper is dedicated to the history of the difficult and turbulent relationship between these two great contemporaries. The research is based on an analysis of personal correspondence and memoirs of contemporaries with the involvement of the latest foreign scientific works. Puccini and Toscanini had a long-term friendship that endured many serious trials along the way. The reasons for their quarrels are examined in detail. In particular, during the First World War, the patriotically minded Toscanini was unable to accept the generally apolitical position of Puccini, who at first, however, expressed rather «pro-German» sympathies. At the same time, the latter interrupted communication with his friend for a long time because of his negative reaction to the opera cycle *Il trittico* (1918). However, despite all the vicissitudes of fate, the creative collaboration between Puccini and Toscanini turned out to be extremely fruitful. In the composer's opinion, the conductor was the best interpreter of his music; Toscanini not only presented three of his operas on stage for the first time — *La bohème* (1896), *La fanciulla del West* (1910) and *Turandot* (1926) — but also conducted a number of productions of other Puccini's works. The paper shows Toscanini's contribution to the improvement of the scores and structure of some of Puccini's operas. For example, the conductor introduced changes to the score of the opera *La fanciulla del West* during its production at the Metropolitan Opera, as well as to the final edition of the score of *Manon Lescaut*.

МОСКВИНА Ольга Олеговна кандидат искусствоведения, доцент, кафедра продюсерства исполнительских искусств, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Olga O. MOSKVIN, PhD, Associate Professor, Performing Arts Production Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



МУЗЫКАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ДАФНЫ В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА

Античные образы представляют особую линию в творчестве Р. Штрауса. Среди них — Электра, Саломея, Ариадна, Елена Египетская, Даная и Дафна. Штраус называл себя даже «греческим германцем», поскольку поездка в Грецию (1892) вызвала у него сильное эмоциональное переживание, которое позже через сюжеты и образы воплотилось в оперных и инструментальных сочинениях. В центре нашего внимания одноактная опера Штрауса «Дафна». Интерес представляет как интерпретация известного античного сюжета, так и идея метаморфоз, часто присутствующая в мифе, и сквозная в творчестве композитора. Метаморфозы-превращения происходят в опере, прежде всего с самой Дафной. Героиня претерпевает значительные изменения как на сюжетном уровне (превращается в лавровое дерево), так и в психологическом плане. Образ представлен в характерном для Штрауса ключе: эмоционально наполненная лирика, присущая партии Дафны, воплощается в характерном интонационном строе и его постоянном преобразовании. Нежная трепетность образа подчеркивается тембром скрипки, всегда сопровождающим штраусовских героинь — как в операх, так и в симфонических сочинениях композитора. Центральный монолог Дафны представляет многоликую палитру ее эмоциональных состояний. Градации происходят внутри одного поля образов: героиня повествует о своей любви к природе, что объяснимо ее происхождением. Штраус мастерски воплощает тончайшие нюансы, рисуя образ героини почти без видимых контрастов. С помощью музыкальных средств мифологическая нимфа превращается в живое, хрупкое и трепетное существо, испытывающее сильные чувства (глубокая скорбь, овладевшая ею при утрате близкого человека — пастуха Левкипа). Мифологическая судьба Дафны в целом ограничена, она ассоциируется с лаврами Аполлона, с победой и триумфом. Тем нагляднее вырисовывается интерпретация Штрауса, увековечившего ее музыкальный образ-портрет в ином ключе. Штраус, как мастер оркестрового письма помимо вокальных, обильно использует инструментальные средства, нередко поручая оркестровым фрагментам ключевые моменты оперы, например, процесс превращения Дафны в лавровое дерево. Даже вокализ героини, звучащий в финале оперы, приближен к инструментальному тембру. Идея метаморфоз в целом имеет сквозное значение в творчестве Штрауса. Она проявилась в поэме «Смерть и просветление» (1889), «Домашней симфонии» и ряде других сочинений. В свою очередь, «Метаморфозы» (1945) для струнного оркестра Штраус создал как сочинение, полностью посвященное идее преображения, что в композиции произведения выразилось в произрастании всего тематического материала из единого интонационного импульса.

MUSICAL AND PSYCHOLOGICAL PORTRAIT OF DAPHNE IN *DAPHNE* BY RICHARD STRAUSS

Antique images represent a special line in the work of Richard Strauss. Among them are Electra, Salome, Ariadne, Helen of Egypt, Danae and Daphne. Strauss even called himself a 'Greek German,' since a trip to Greece (1892) caused him a strong emotional experience, which was later embodied in operatic and instrumental works through plots and images. Our focus is on the one-act opera *Daphne* by Strauss. Of interest is both the interpretation of a famous ancient plot and the idea of metamorphosis, often present in myth, and pervasive in the composer's work. Metamorphoses and transformations occur in the opera, primarily with Daphne herself. The heroine undergoes significant changes both at the plot level (turns into a

laurel tree) and psychologically. The image is presented in a manner characteristic of Strauss: the emotionally charged lyrics inherent in the part of Daphne are embodied in the characteristic intonation structure and its constant transformation. The tender trembling of the image is emphasized by the timbre of the violin, which always accompanies Strauss's heroines both in operas and in the composer's symphonic works. Daphne's central monologue presents the multifaceted palette of her emotional states. Gradations occur within one field of images: the heroine talks about her love for nature, which can be explained by her origin. Strauss masterfully embodies the finest nuances, drawing the image of the heroine with almost no visible contrasts. With the help of musical means, the mythological nymph turns into a living, fragile and tremulous creature, experiencing strong feelings (deep sorrow that took possession of her at the loss of a loved one — the shepherd Leucipus). The mythological fate of Daphne is generally limited; she is associated with the laurels of Apollo, with victory and triumph. The interpretation of Strauss, who immortalized her musical image-portrait in a different key, emerges all the more clearly. Strauss, as a master of orchestral writing in addition to vocal ones, makes abundant use of instrumental means, often entrusting key moments of the opera to orchestral fragments, for example, the process of Daphne's transformation into a laurel tree. Even the heroine's vocalization, heard at the opera's finale, is close to the instrumental timbre. The idea of metamorphosis as a whole has a cross-cutting significance in the work of R. Strauss. It appeared in the poem *Tod und Verklärung* (1889), *Symphonia Domestica* and a number of other works. In turn, Strauss created *Metamorphosen* (1945) for string orchestra as a work entirely devoted to the idea of transformation, which in the composition of the work was expressed in the growth of all thematic material from a single intonation impulse.

МУКОСЕЙ Борис Владимирович, *заведующий Архивом нотной библиотеки Большого театра России, преподаватель, Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Москва, Россия*



Boris V. MUKOSEY, *Archive Manager, Bolshoi Theatre Music Library, Teacher, Academic Music College of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia*

К ВОПРОСУ О «МОЦАРТИАНСТВЕ» ЧАЙКОВСКОГО. ЧАЙКОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК ДА ПОНТЕ.
РУССКИЙ ПЕРЕВОД ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «СВАДЬБА ФИГАРО»

Музыка Моцарта была для Чайковского олицетворением божественной красоты в звуках. Это восхищение Моцартом он пронес через всю жизнь, от раннего детства, когда был очарован мелодией арии Церлины *Vedrai, carino* из оперы «Дон Жуан», звучащей на механическом оркестрионе, до последних дней жизни (в свой последний концерт он дирижировал премьерой «Патетической» симфонии вместе с танцами из оперы «Идоменей»). В 1884 г. Чайковский признавался П.И. Юргенсону, что хотел бы видеть издание «Дон Жуана» в собственном переложении для пения с фортепиано и со своим переводом либретто. Однако, в том же году Юргенсон издал другую оперу Моцарта — «Свадьба Фигаро» — с переводом Чайковского либретто Лоренцо Да Понте на русский язык. Чайковский перевел либретто еще в 1875 г., для постановки «Свадьбы Фигаро» силами студентов Московской консерватории. В годы учебы в

консерватории Санкт-Петербурга композитор профессионально изучал итальянский язык наряду с искусством пения. Поэтому он мог с полным правом гордиться «искусством, с коим исполнил этот труд» (из письма к Юргенсону от 31 мая 1884 г.). Он также подверг редакции речитативы; свои изменения и некоторые купюры он объяснил «трудностью этого рода речитативов для русского языка... Речитатив *secco*, — пишет он далее, — не есть музыка, а разговор под музыку и можно совершенно бесцеремонно сокращать, лишь бы сохранилось подлинное последование модуляции. Зато в настоящих музыкальных номерах я даже ни разу не позволил себе изменить ритмическое деление, как это принято допускать при переводах». Русский перевод Чайковского либретто «Свадьбы Фигаро» прочно вошел в контекст русской музыкальной культуры XX столетия и, как показывает театральная практика, остается актуальным и по сей день. Автор рассуждает о переводе либретто да Понте в контексте поэтического творчества Чайковского и его участия в либретто собственных опер; выявляет наиболее существенные различия перевода с оригиналом.

ТЧАЙКОВСКИЙ КАК МОЗАРТИАНЕР.

ON HIS RUSSIAN TRANSLATION OF THE *LE NOZZE DI FIGARO* LIBRETTO BY LORENZO DA PONTE

For Tchaikovsky, Mozart's music was like an incarnation of divine beauty in a human form. This adoration of Mozart he felt from the early childhood (when he was fascinated by the melody of Zerlina's aria *Vedrai, carino* from *Don Giovanni*, coming from a mechanical orchestra) until the end of his life (during his last public concert he conducted the premiere his *Pathétique* symphony together with dances of Mozart's *Idomeneo*). At 1884 Tchaikovsky confessed to Pyotr Jurgenson that he wanted to see *Don Giovanni* have being published with his own translation of libretto and in his vocal-piano reduction, to which the latter agreed. However, that year another Mozart's opera, *Le Nozze di Figaro*, was published with his Russian translation. Tchaikovsky translated the libretto into Russian back in 1875 for a student performance of *Le Nozze di Figaro* at the Moscow Conservatory. During his studying at the Saint-Petersburg Conservatory he learned Italian language along with the art of singing. That's why he could be 'proud of the artistry with which I carried out this task,' as he wrote to Jurgenson. He also edited the recitatives, explaining some cuts and changes to them, as 'in view of the awkwardness of the recitatives when rendered into the Russian language, I occasionally simplified and shortened unnecessarily lengthy passages. The recitativo *secco* is not music, but a conversation with music, and may be freely abridged whilst preserving the character of the original. On the other hand in the entirely musical numbers I didn't even allow myself to alter the rhythm or metre in the translation.' Russian translation of *Le nozze di Figaro* libretto made by Tchaikovsky has firmly entered the context of Russian musical culture of the 20th century and, as practice shows, remains relevant to this day. The author of the report discusses the Russian translation of the libretto Da Ponte in the context of Tchaikovsky's poetry and his participation in his own opera librettos; reveals the essence of the most striking discrepancies with the original text.

НАГИНА Дана Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра аналитического музыковедения, Российская академия музыки имени Гнесиных, заместитель главного редактора, журнал «Современные проблемы музыковедения/Contemporary Musicology», Москва, Россия



Dana A. NAGINA, PhD, Assistant Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Deputy Chief Editor, *Journal Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology*, Moscow, Russia

СОНАТНОСТЬ И/ИЛИ СТРОФИКА: О КОМПОЗИЦИИ АРИЙ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Согласно распространенному мнению, сложившемуся в истории музыкального формообразования, сонатная форма возникла в инструментальной музыке не ранее второй трети XVIII века. Заслуга введения этого термина и закрепление его за структурами частей классических сонат и симфоний принадлежит немецкому музыковеду, критику и композитору А. Б. Марксу. Он и его коллеги по *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* употребляли понятие «сонатная форма» в рецензиях газеты уже с середины 1820-х годов, а в 1845 году Маркс обосновал его в своем труде по композиции. Однако исследования последних лет (Р. Штрёма, Ч. Розена, Дж. Хепоковски и У. Дарси, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко) убедительно показывают, что наиболее ранние образцы старинной сонатной формы появились уже в 1720-е годы в первых частях арий *da capo*. Вокальная сонатная форма активно развивалась на протяжении XVIII века, оказывая непосредственное влияние на становление ее инструментального аналога. На вторую половину столетия приходится пик расцвета формы — причем, в самых разных жанрах: в оперных ариях и ансамблях, хоровой музыке, частях сонатно-симфонических циклов. В ариях классического периода сонатная форма и сонатность реализуются различными способами, основные среди которых — более-менее полный вариант сонатной структуры, сонатно-строфическая форма, контрастно-строфическая форма с сонатными чертами. Что представляют собой эти композиционные типы и при каких драматургических условиях они использовались, будет рассмотрено в докладе на примере арий В. А. Моцарта, Дж. Паизиелло и К. В. Глюка. Автор опирается на материалы нового учебного пособия «Музыкальные формы в европейской опере (1600–1850)», подготовленного к публикации в 2024 году совместно с И. П. Сусидко, П. В. Луцкером и Н. В. Пилипенко.

SONATA AND/OR STROPHIC FORM: MORE ON THE COMPOSITION OF CLASSICAL ARIAS

According to a widespread assumption in the history of musical forms, instrumental music embraced the sonata form no earlier than in the 1730s–1740s. The term ‘sonata’ was coined by Adolf Bernhard Marx, a German music theorist, critic, and musicologist. He introduced the term into general use to denote certain structural parts of classical sonatas and symphonies. The term ‘sonata form’ appeared in the music journal *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* as early as in the mid-1820s. It was used in critical reviews written by Marx and his counterparts. However, it was only in 1845 that Marx, in his work on compositional theory, provided rationale for the concept of sonata form. Meanwhile, recent

studies by Reinhard Strohm, Charles Rosen, James Hepokovsky, Warren Darcy, Pavel Lutsker, and Irina Susidko provide substantive evidence that earliest examples of the ancient sonata form appeared in the 1720s in the first sections of *da capo* arias. Vocal sonata form developed progressively throughout the 18th century and contributed to the development of instrumental sonata form. The second half of the 18th century saw a pinnacle in the development of sonata form. Interestingly, it was used across a variety of genres: opera arias and ensembles, choral music and sections of sonata and symphonic cycles. Classical arias embrace sonata form and its elements through a diversity of approaches, e.g., an almost complete sonata form, a sonata-strophic form, a contrast/strophic form with sonata elements. With evidence taken from arias by Mozart, Paisiello, and Gluck, the conference paper will discuss the specifics of these compositional approaches as well as the dramaturgical contexts of their application. Among others, references materials include the new textbook *Musical Forms in European Opera: 1600–1850*. The textbook, co-authored by Irina Susidko, Pavel Lutsker, Nina Pilipenko and Dana Nagina, will be published in 2024.

НАДЛЕР Светлана Владимировна, кандидат
искусствоведения, преподаватель, Таганрогский
музыкальный колледж, Таганрог, Россия
**Svetlana V. NADLER, PhD, Teacher, Taganrog Musical
College, Taganrog, Russia**



ЭНЕРГИЯ ЗАКЛИНАНИЯ В СЦЕНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ ПРОКОФЬЕВА

Одним из самых ярких свойств драматургии Прокофьева становится энергия заклинания: многократного повтора, рождающего результат. Как нельзя лучше иллюстрирует острый интерес Прокофьева к заклинаниям «Семеро их», самая «оперная» из всех прокофьевских кантат — халдейские заклинания, переведенные Константином Бальмонтом, представленные в завораживающей композиторской трактовке. По логике заклинания «Заключение-процесс-результат» возникает арка между вступительным монологом Ренаты и жутким финалом оперы «Огненный ангел». Показательна сцена карточной игры Мага Челия и Фата-Морганы из оперы «Любовь к трем апельсинам» с ярким эпизодом заклятия Фата-Морганы Принца, столь эффектно сменившим комическую словесную звукоподражательную мишуру. Яркий пример — Сцена игры в рулетку из оперы «Игрок», с фатально повторяющимися словами крупье. Заклинательная стихия явственно проявляется в вальсовом дуэте Наташи Ростовской и Андрея Болконского из второй картины оперы «Война и мир». Сама сцена известна прежде всего восхитительным вальсом. Однако крайне выразителен более ранний момент, когда возникает «Вальс смятения» и реплики распорядителя бала: «Вальс, вальс, medames». Заклинательные интонации пронизывают партию обоих влюбленных. При этом аффекты несколько различны: Андрей раскрывается навстречу возможному счастью, Наташа — навстречу жизненному потоку, который вынесет ее в счастливую семейную жизнь, но уже за пределами оперы. Прокофьев тонко распределяет энергию этого магнетизма заклинания: то она соткана из сомнений, когда Наташа успокаивает себя, чувствуя тень беды. То приобретает значение молитвы, как в знаменитом ариозо

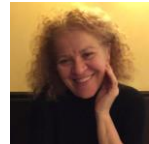
Кутузова из десятой картины оперы «Величаява, в солнечных лучах». То находит свою жуткую кульминацию в вокально-пластическом ансамбле умалишенных «Грижды меня убили». То, наконец, полнится смертным ужасом в одиннадцатой картине, когда в бреду князь Андрей слышат извне собственную просьбу дать воды: «Пити, пити, пити»). Понятие «энергия заклинания» применительно к музыке Прокофьева дает возможность протянуть арки между во многом полярными модусами прокофьевских образов, как «токатность» — и «потаенная лирика», «полная нежности балетная пластика» — и «гротескная театральность», «мистицизм» — и «монументализм».

THE ENERGY OF A SPELL IN PROKOFIEV'S STAGE MUSIC

Prokofiev's keen interest in spells is best illustrated by *Seven, They Are Seven*, the most 'operatic' of all Prokofiev's cantatas — Chaldean spells, translated by Konstantin Balmont, presented in a bewitching composer's interpretation. According to the logic of the 'Spell-process-result' spell, an arc arises between Renata's opening monologue and the eerie finale of the opera *The Fiery Angel*. The scene of the card game between the Magician Chelia and Fata Morgana from the opera *The Love for Three Oranges* is indicative with a vivid episode of Fata Morgana's spell on the Prince, which so effectively replaced the comic verbal onomatopoeic tinsel. A striking example is the roulette scene from the opera *The Gambler* with the croupier fatally repeating the words. The incantatory element is clearly manifested in the waltz duet of Natasha Rostova and Andrei Bolkonsky from the second scene of the opera *War and Peace*. The stage itself is best known for its delightful waltz. However, the earlier moment is extremely expressive, when the *Waltz of Confusion* appears and the remarks of the ball manager: 'Waltz, waltz, medames.' Incantatory intonations permeate the part of both lovers. At the same time, the affects are somewhat different: Andrei opens up to possible happiness, Natasha opens up to the flow of life, which will take her into a happy family life, but already outside the opera. Prokofiev subtly distributes the energy of this magnetism of the spell: sometimes it is woven from doubts when Natasha calms herself, feeling the shadow of trouble. This takes on the meaning of prayer, as in Kutuzov's famous arioso from the tenth scene of the opera *Majestic, in the sun's rays*. Then it finds its eerie climax in the vocal and plastic ensemble of the insane *They killed me three times*. Then, finally, it is filled with mortal horror in the eleventh scene, when, in delirium, Prince Andrei hears from outside his own request for water: *Drink, drink, drink*. The concept of 'spell energy' in relation to Prokofiev's music makes it possible to draw arches between the largely polar modes of Prokofiev's images, such as 'toccatism' —and 'hidden lyricism,' 'ballet plasticity full of tenderness' — and 'grotesque theatricality,' 'mysticism' — and 'monumentalism.'

НАРОДИЦКАЯ Инна, кандидат искусствоведения, профессор,
Школа Музыки, Северо-западный Университет, Чикаго,
США

Inna NARODITSKAYA, PhD, Full Professor, School of Music,
Northwestern University, Chicago, USA



Надувшийся Федул или Опера с поговорками

Спустя два с половиной месяца после премьеры пятиактной оперы Екатерины II «Раннее царствование Олега» царственная писательница подготовила еще одну премьеру, свою последнюю одноактную оперу «Федул с детьми» (1791). В отличие от

пяти предыдущих опер на либретто Екатерины, в которых изображены королевские особы, будь то магические, мифические или исторические, и инсценированы сражения и победы, «Федул» переносит зрителей в деревенскую избу, в крестьянскую семью из пятнадцати детей и их овдовевшего отца. Екатерина в каждой опере использовала определенные источники и соответствующий литературный стиль. В своем эпосе «Новгородский богатырь Боеславич» она использовала стихи русских былин. Либретто «Олег», ознаменовавшее провозглашенную победу императрицы над османами и подтверждая православие и родство с древней Грецией, интегрирует источники от Еврипида до Шекспира и Ломоносова. «Федул», написанный простым народным языком, пронизан пословицами, позаимствованными Екатериной из собственного раннего сборника русских пословиц и афоризмов (1782, «Выборные российские пословицы»). Императрица выбирала композиторов для опер на написанные ею либретто, присутствовала на репетициях, меняла сценографию, комментировала игру. Каждая из крупных опер Екатерины, развлекая двор, пропагандировала социальное и политическое видение императрицы. Если «Федул» также реализовал идеи императрицы, то какие в данном случае они могли быть? Сюжетной линии, посвященной двум потенциальным бракам, не хватает разворота действия. Отец отвергает помолвку старшей дочери с городским женихом, одновременно уговаривая, договариваясь и споря со своими детьми, которые противятся его браку с соседкой Худушей. Могла ли опера быть как-то связана с придворной интригой, — разыгравшийся на сцене эпизод, когда актриса Лиза Уранова, упав на колени, обратилась непосредственно к императрице? А может быть, «Федул» был всего лишь последней оперной «вещицей» Екатерины.

POUTING FEDUL OR AN OPERA OF PROVERBS

Two and a half months after the premier of Catherine II's five-act opera *The Early Reign of Oleg* — the set depicting Istanbul/Constantinople rolling through Nevsky Prospect on the way to the stage of the Hermitage theater, populated by a cast of six hundred — the imperial authoress staged another premier, her last one-act opera *Fedul and his Children*. Unlike the five preceding productions, each featuring royalty, whether magical, mythical, or historical, and staging battles and victories, *Fedul* takes Catherine's spectators to a village hut and a peasant family of fifteen children and their widowed father. In every opera, she used a specific literary style and sources. In her epic *Novgorodskii Bogatyr' Boeslavich*, she employed verses of Russian bylinas. *Oleg*, celebrating the empress's proclaimed victory over the Ottomans and affirming Russian Orthodoxy and kinship with ancient Greece, integrates sources from Shakespeare to Euripides and Lomonosov. *Fedul*, written in simple folksy language, is threaded with proverbs Catherine borrowed from her own early collection of Russian proverbs and aphorisms. The empress chose the composers, attended rehearsals, changed the staging, and commented on acting. Each of Catherine's large operas, while entertaining the court, promoted the empress's social and political vision. How if at all did *Fedul* convey Catherine's agendas, and what agendas could there be? The plotline of *Fedul*, dealing with two marriage prospects, lacks action. The father rejects his eldest daughter's betrothal with an urban suitor, simultaneously persuading, negotiating, and arguing with his children, who oppose his marriage to the neighboring Xudushcha (Skinny). Could the opera be somehow connected with a court intrigue, — an episode unfolding on the

stage when actress Liza Uranova, falling on her knees pleaded directly to the empress? Or perhaps *Fedul* was merely Catherine's final operatic bagatelle.

НАСОНОВ Роман Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Roman A. NASSONOV, PhD, Associate Professor, Foreign Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



БАРОЧНЫЕ АЛЛЮЗИИ В ОПЕРЕ ДЖ. К. АДАМСА «СМЕРТЬ КЛИНГХОФЕРА»

Опера Дж. К. Адамса «Смерть Клингхофера», заметное явление в истории американского постминимализма, традиционно окружена спорами. В основном, они касаются позиции ее авторов — идеологической, этической, и послания, которое несет в себе их произведение. Эти вопросы могут получить более убедительный ответ, если отвлечься от меняющейся политической повестки и осветить замысел оперы фундаментально. К примеру, критически рассмотреть общепринятый тезис, что своеобразие оперы во многом определяется использованием барочной модели — Пассионов Баха. Хотя это утверждение исходит от самих авторов, при ближайшем рассмотрении дело оказывается не столь однозначным: существующие попытки толковать произведение, приняв эту мысль за непреложный факт, скорее разочаровывают. Так, создательница либретто, Э. Гудман, в принципе отрицает, будто ориентировалась на этот барочный образец (при том, что ее текст сочетает свидетельства многочисленных повествователей и «комментирующие» действие хоры, и это явно нехарактерно для оперного жанра). С другой стороны, П. Селларс вдохновляется идеалом Страстей и одновременно древнегреческой трагедии на всем протяжении своего творчества. Его постановка оперы (1991) отличалась ораториальной статикой и была, вероятно, одним из этапов долгого пути к постановке двух баховских шедевров (2010, 2014). Тем не менее дальнейшая история постановок оперы не оставила от этой концепции и следа — с одобрения Адамса, чье отношение к барочной модели представляется наиболее противоречивым и одновременно наиболее важным для интерпретации художественного целого.

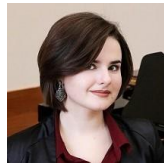
BAROQUE ALLUSIONS IN JOHN ADAMS'S *THE DEATH OF KLINGHOFFER*

John Adams's opera *The Death of Klinghoffer*, a notable phenomenon in the history of American postminimalism, has traditionally been surrounded by controversy. Basically, they concern the position of its authors — ideological, ethical, and the message that their work carries. These questions can be answered more convincingly if we look beyond the changing political agenda and illuminate the opera's design in a more fundamental way. For example, critically examine the generally accepted thesis that the originality of opera is largely determined by the use of the Baroque model — Bach's Passions. Although this statement comes from the authors themselves, upon closer examination the matter turns out to be not so clear-cut: existing attempts to interpret the work, taking this idea as an immutable fact, are rather disappointing. Thus, the creator of the libretto, Alice Goodman, in principle denies that she was guided by this baroque model (despite the fact that her text combines the

testimony of numerous narrators and choirs ‘commenting’ on the action, and this is clearly uncharacteristic of the operatic genre). On the other hand, Peter Sellars is inspired by the ideal of the Passion and at the same time by ancient Greek tragedy throughout his work. His production of the opera (1991) was distinguished by oratorical statics and was probably one of the stages of a long journey towards the production of two Bach masterpieces (2010, 2014). Nevertheless, the further history of opera productions left no trace of this concept — with the approval of Adams, whose attitude to the Baroque model seems to be the most controversial and at the same time the most important for the interpretation of the artistic whole.

Насырова Элиза Александровна, преподаватель, вокальное отделение, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казанский музыкальный колледж имени И. В. Аухадеева, Казань, Татарстан, Россия

Eliza A. Nasyrova, Vocal teacher, Zhiganov Kazan State Conservatory, I. V. Aukhadeyev Kazan Music College, Kazan, Tatarstan, Russia



ЖАНР ОПЕРЕТТЫ В ИСТОРИИ ОПЕРНОЙ СТУДИИ КАЗАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ Н. Г. ЖИГАНОВА

В 2023 году исполнилось 30 лет со дня основания Оперной студии Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Создана она была по инициативе Светланы Жигановой, в ее становлении принимал участие Нияз Даутов. В связи с такой знаменательной датой хотелось бы вспомнить и запечатлеть спектакли, которые были поставлены за эти годы на различных сценах нашей страны. Важное место в истории постановок занимает жанр оперетты. За тридцать лет существования оперной студии было поставлено более шестидесяти спектаклей, половина из которых — музыкальные комедии и оперетты. Жанр оперетты стал особенно успешным для команды молодых певцов и их наставников, поскольку именно оперетты хорошо знакомы зрителям. Принято считать, что оперетта — более легкий жанр, чем опера, но исполнение вокальных номеров здесь перемежается не только с разговорными сценами, но и с крупными танцевальными номерами и вставками. Среди самых ярких оперетт и музыкальных комедий, поставленных Оперной студией, были такие как «Башмачки» Джаудата Файзи (2009–2023), «Алтын Казан» Эльмира Низамова (2011), «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу (2014), «Цыганский барон» Иоганна Штрауса (2017), «Сильва» (2013) и «Принцесса цирка» (2017 и 2019) Имре Кальмана и другие. Многие постановки участвовали в крупных фестивалях, были показаны на сценах Санкт-Петербурга, Москвы, Уфы, Йошкар-Олы, Саранска, Ижевска, Зеленодольска, Набережных Челнов и других городов. Постановки Оперной студии имеют свою индивидуальность. Каждый спектакль — это существенное обновление классического произведения, новые интерпретации и прочтения команды Оперной студии.

OPERETTA GENRE IN HISTORY OF THE ZHIGANOV KAZAN STATE CONSERVATORY OPERA STUDIO

In 2023, the Opera Studio of the Kazan State Conservatory named after Nazib Zhiganov turned 30 years old. It was created on the initiative of Svetlana Zhiganova, Niyaz Dautov took part in its formation. In connection with such a significant date, I would like to remember and capture the performances that have been staged over the years on various

stages of our country. The operetta genre occupies an important place in the history of productions. Over the 30 years of the opera studio's existence, more than 60 performances have been staged, half of which are musical comedies and operettas. The operetta genre has become especially successful for the team of young singers and their mentors, because operettas are well known and recognizable to audiences. Operetta (it. *operetta*, shortened from opera; lit. — small opera) is a musical stage performance in which musical-vocal and musical-choreographic numbers are interspersed with conversational scenes. It is a mistake to think that operetta is a lighter genre than opera, because the performance of vocal numbers here is interspersed not only with conversational scenes, but also with large dance numbers and inserts. Among the most striking operettas and musical comedies staged by the Opera Studio were *Shoes* by Dzhaudat Faizi (2009–2023), *Altyn Kazan* by Elmir Nizamov (2011), *My Fair Lady* by Frederick Loewe (2014), *Der Zigeunerbaron* by Johann Strauss (2017), *Silva* (2013) and *Die Zirkusprinzessin* (2017 and 2019) by Imre Kálmán and many others. Many productions participated in great festivals and were shown on stages of St. Petersburg, Moscow, Ufa, Yoshkar-Ola, Saransk, Izhevsk, Zelenodolsk, Naberezhnye Chelny and other cities in Russia. The productions of the Opera Studio have their own individuality. Each performance is a significant update of a classic work, new interpretations and readings by the Opera Studio team.

НАУМОВ Александр Владимирович, кандидат
искусствоведения, старший научный сотрудник,
сектор истории музыки, Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия

Alexander V. NAUMOV, PhD, Senior Researcher, Music History
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



МЕЖДУ ФЕЕРИЕЙ И ОПЕРОЙ: «РАЗРЫВ-ТРАВА» Е. П. ГОСЛАВСКОГО — А. Н. ШЕФЕРА В
МАЛОМ ТЕАТРЕ (1901)

Постановка «волшебной сказки» Е. П. Гославского, осуществленная А. П. Ленским с учениками и коллегами по труппе Малого театра, представляла собой режиссерский эксперимент, сочетание в пределах одного спектакля разновидностей нескольких театральных жанров. Фабула пьесы опиралась на фантастические мотивы фольклорного эпоса, что требовало использования типичных средств сценической феерии XIX века. Сюжет же и язык апеллировали к поэтике символистской и пред-экспрессионистской драматургии, перед которыми привычные визуальные эффекты и машинерия бы выглядели наивной архаикой. Большие надежды возлагались в деле синтеза на композитора, специально приглашенного из Петербурга А. Н. Шефера, выпускника консерватории, капельмейстера Панаевского театра, автора уже двух собственных опер. Сложность музыкантской задачи состояла в подчинении работы режиссерскому видению с одновременным задействованием максимума профессиональной оснащённости — прежде всего, знакомства со сказочно-фантастическими партитурами коллег, Римского-Корсакова и Лядова, — и приспособлением к скромным возможностям театрального оркестра. Партитура, сохранившаяся в РНММ, неоднородна по составу номеров, не свободна от подражательности, местами просто не вполне удачна. Однако холодным приемом, который встретил спектакль у публики, он был обязан не ей. Более того, отмечали

музыкальный потенциал пьесы и постановки, рецензенты сожалели о недостатке воли, предоставленной композитору. Вряд ли, однако, могло быть иначе. Неудача «Разрыв-травы» символично маркировала хронологический момент прощания со старым театром и его жесткими жанровыми рамками; мера же допустимой композиторской свободы, грань, за которой «спектакль на музыке» вплотную смыкается с оперой и балетом, так и остались не выяснены до конца 1920-х, когда социалистический реализм положил предел «синтетическим» опыта Серебряного века.

BETWEEN THE 'FAIRY PLAY' AND OPERA: RAZRYV-TRAVA [THE RIP-GRASS] BY EVGENY GOSLAVSKY AND ALEXANDER SHAEFER IN MOSCOW MALY THEATRE (1901)

Alexander Lensky staged the 'magic fairy tale' by Evgeny Goslavsky with young actors of Moscow Maly Theater as an experiment in combining varieties of several theatrical genres within the performance. The plot based on fantastic folklore motifs, which required the use of typical means of stage *féerie* of the 19th century. The language of the play appealed to the poetics of symbolist and pre-expressionist drama, usual visual effects and machinery would have looked naive and archaic on the background of them. In the matter of synthesis, great hopes were placed on the composer Alexander Shaefer, specially invited from St. Petersburg. He was then a graduate of the conservatory, conductor of the Panaev's theatre, author of two operas of his own. The complexity of the musician's task consisted in subordinating the work to the Lensky's vision while simultaneously using the maximum of professional experience (first of all, familiarity with the fabulous and fantastic scores of Rimsky-Korsakov and Lyadov) and adapting to the modest capabilities of the theater orchestra. The score, preserved in the Russian National Museum of Music, is patchy in its combination of numbers, not free from imitation of colleagues, and simply not entirely successful here and there. However, it did not owe the cold reception that the performance received from the public. Moreover, while noting the musical potential of the play and production, reviewers regretted the lack of freedom given to the composer. It is unlikely, however, that it could have been otherwise. The failure of *Rip-Grass* symbolically marked the chronological moment of farewell to the old theatrical art with its rigid genre boundaries and *emplois*. The extent of permissible composer freedom and the line beyond which a 'performance on music' closely merges with opera and ballet remained unclear until the end of the 1920s, when socialist realism put a limit to «synthetic» experiments of the Silver Age.

НГУЕН Кхак Хоа, аспирант, кафедра истории музыки,
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва,
Россия/Вьетнам

Научный руководитель – Васильев Юрий Вячеславович,
кандидат искусствоведения

NGUYEN Khac Hoa, Postgraduate Student, Music History
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russia/Vietnam

Scientific adviser – Yuri V. Vasiliev, PhD



ПЕРВАЯ ВЬЕТНАМСКАЯ ОПЕРА «ДЕВУШКА ШАО» (CỎ SAO)

В 1960-х годах, после обретения независимости, Вьетнам начал процесс строительства страны и новой культуры, которая соединяла бы национальные

традиции и передовые культурные достижения Европы. В области музыки это привело к рождению многих новых для Вьетнама музыкальных жанров. Среди них — жанр оперы европейского типа. Первая вьетнамская опера была сочинена композитором До Ньюаном в 1963 году — «Девушка Шао». Материал оперы рассматривается в историко-стилевом аспекте. Автор характеризует творческий путь композитора До Ньюана, обозначает ключевые особенности сюжета оперы «Девушка Шао», анализирует музыкальный язык оперы, национальные вьетнамские и европейские черты в ее музыке.

THE FIRST VIETNAMESE OPERA *THE GIRL OF SAO (CỎ SAO)*

In the 1960s, after gaining independence, Vietnam began the process of building a country and a new culture that would combine national traditions with the advanced cultural achievements of Europe. In the field of music, this led to the birth of many musical genres new to Vietnam. Among them is the genre of European-style opera. The first Vietnamese opera was composed by composer Do Nhuan in 1963 — *Cỏ Sao*. The material of the opera is considered in the historical and stylistic aspect. The author characterizes the creative path of composer Do Nhuan, identifies the key features of the plot of the opera *Cỏ Sao*, analyzes the musical language of the opera, national Vietnamese and European features in its music.

НЕКРАСОВА Инна Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

Inna M. NEKRASOVA, PhD, Professor, Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia



ПОЭТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ОПЕРЕ ДЖОНА АДАМСА «ЦВЕТУЩЕЕ ДЕРЕВО»

В творчестве Джона Адамса — одного из самых крупных современных американских композиторов — сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место. Премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие за этим сочинением две другие части «политической трилогии» — «Смерть Клингхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) — закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы». Однако появившийся вскоре после этого новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево» (2006) обозначил интерес композитора к совершенно иной жанровой модели. Своеобразный оммаж Моцарту, к юбилею которого эта опера была заказана, «Цветущее дерево» стало в некотором роде ответом на моцартовскую «Волшебную флейту». В качестве основы либретто Адамс использовал южноиндийскую сказку в литературной обработке А. К. Рамануджана. В сюжетной основе этого повествования преломлены характерные для волшебной сказки мотивы чуда, пути, испытаний, преобразования, что обусловило специфические свойства драматургического и композиционного развития оперы, оркестровки и вокального письма. Адамсу удалось не только актуализировать древний сюжет, соединив архетипические сюжетные формулы с приемами композиторской техники

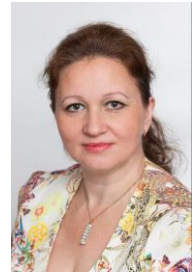
постмодернистской эпохи, но и отразить в жанре волшебной сказки некоторые проблемы современного общества.

THE POETICS OF A FAIRY TALE IN JOHN ADAMS'S OPERA *A FLOWERING TREE*

In the work of John Adams, one of the largest contemporary American composers, compositions for musical theater occupy far from the last place. Actually, the premiere in 1987 of his first opera *Nixon in China* brought Adams worldwide fame, and the two other parts of the 'political trilogy' that followed this work — *The Death of Klinghoffer* (1991) and *Doctor Atomic* (2005) consolidated his fame as the creator of 'political opera,' 'documentary opera' or even 'CNN-opera.' However, Adams' new theatrical opus *A Flowering Tree* (2006), which appeared shortly after, indicated the composer's interest in a completely different genre model. A kind of homage to Mozart, for whose anniversary this opera was commissioned, *A Flowering Tree* is in some way a response to Mozart's *Die Zauberflöte*. As the basis of the libretto, Adams used a South Indian fairy tale in the literary treatment of Attipate Krishnaswami Ramanujan. In the plot basis of this narrative, the motifs of a miracle, path, trials, and transformation characteristic of a fairy tale are refracted, which determined the specific properties of the dramatic and compositional development of opera, orchestration, and vocal writing. Adams managed not only to actualize the ancient plot by combining archetypal plot formulas with the techniques of compositional technique of the postmodern era, but also to reflect in the genre of a fairy tale some of the problems of modern society.

НОВИЧКОВА Ирина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории и теории музыки, Институт современного искусства, ученый секретарь, Московский Музей С. В. Рахманинова, Москва, Россия

Irina V. NOVICHKOVA, PhD, Associate Professor, History and Theory of Music Department, Institute of Contemporary Art, Academic Secretary, Moscow Sergei Rachmaninoff Museum, Moscow, Russia



К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЕРНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО

Предметом доклада стала проблема трансформации оперного жанра в творчестве Александра Чайковского. Музыкальный театр и, прежде всего, жанр оперы, интерес к которому у композитора сохраняется уже более полувека, занимает в его творчестве ведущую позицию. При этом его оперы не теряют своей актуальности, органично вписываясь в современные ракурсы и контексты. Чайковский принадлежит к поколению композиторов, заявивших о себе в середине 1970-х годов, вслед за поколением «шестидесятников», чье творчество необычайно расширило языково-стилистический диапазон музыки. Впервые к жанру оперы композитор обратился в начале 1970-х годов. Опера для детей «Дедушка смеется» была написана им по заказу Камерного музыкального театра Бориса Покровского на собственное либретто по басням И.А. Крылова. Ее успех послужил началом постоянной и плодотворной работы композитора в оперном жанре. Впоследствии им были созданы еще три оперы для

детей — «Р. В. С.», «Второе апреля», «Верность». В конце XX — начале XXI века появился целый ряд оперных опусов Чайковского разных жанров, в том числе комическая опера «Три мушкетера» (2007, по А. Дюма), опера-фантазмагория «Альтист Данилов» (2012, по роману В. Орлова), мюзикл «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (2014, по роману Ч. Диккенса), камерные опер «Король шахмат» (2016, по «Шахматной новелле» С. Цвейга) и «Ловелас» (2018, по роману «Бедные люди» Ф. Достоевского), эпическая опера «Ермак» (2019) на либретто современного поэта и писателя Дмитрия Макарова, а также хоровая опера «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском», мировая премьера которой прошла в 2020 году в рамках Зимнего фестиваля Юрия Башмета в Москве и в Сочи. Близким хоровой опере жанровым микстом является опера-оратория «Хроники Александра Невского», также созданная по заказу Международного фестиваля Юрия Башмета (2021). В этом широком жанровом контексте особое место занимает такой музыкально-театральный опус Чайковского, как «Слово о полку Игореве», самим композитором обозначенная как «драматическая симфония для чтеца, альты, симфонического и народного оркестров». Оперы Чайковского, созданные в различные периоды творческого пути, выявляют особенности авторской интерпретации литературных первоисточников, а также различные трансформации оперного жанра.

ON THE PROBLEM OF OPERA GENRE TRANSFORMATION IN THE WORKS OF ALEXANDER TCHAIKOVSKY

The subject of the report was the problem of transformation of the opera genre in the work of Alexander Tchaikovsky. Musical theater and, above all, the genre of opera, in which the composer has maintained an interest for more than half a century, occupies a leading position in his work. At the same time, his operas do not lose their relevance, organically fitting into modern perspectives and contexts. Tchaikovsky belongs to the generation of composers who made their mark in the mid-1970s, following the generation of the 'sixties,' whose work unusually expanded the linguistic and stylistic range of music. The composer first turned to the opera genre in the early 1970s. The opera for children *Grandfather Laughs* was written by him at the request of the Boris Pokrovsky Chamber Musical Theater to his own libretto based on the fables of Ivan Krylov. Its success marked the beginning of the composer's constant and fruitful work in the opera genre. Subsequently, he created three more operas for children: *R. V. S.*, *The 2nd of April*, *Loyalty*. In the late 20th and early 21st century, a number of Tchaikovsky's opera opuses of different genres appeared, including the comic opera *The Three Musketeers* (2007, based on Alexandre Dumas), the phantasmagoric opera *Violist Danilov* (2012, based on the novel by Vladimir Orlov), the musical *The Life and Extraordinary Adventures of Oliver Twist* (2014, based on the novel by Charles Dickens), chamber operas *The King of Chess* (2016, based on the *Schachnovelle* by Stefan Zweig) and *Lovelace* (2018, based on the novel *Poor Folk* by Fyodor Dostoevsky), the epic opera *Ermak* (2019) with a libretto by the modern poet and writer Dmitry Makarov, as well as the choral opera *The Tale of Boris and Gleb, their brothers Yaroslav the Wise and Svyatopolk the Accursed, about dashing robbers and the good Russian people*, the world premiere of which took place in 2020 as part of the Yuri Bashmet Winter Festival in Moscow and Sochi. A genre mix similar to choral opera is the opera-oratorio *The Chronicles of Alexander Nevsky*, also commissioned by the Yuri Bashmet International Festival (2021). In

this broad genre context, a special place is occupied by Tchaikovsky's musical and theatrical opus, *The Tale of Igor's Campaign*, designated by the composer himself as 'a dramatic symphony for reader, viola, symphony and folk orchestras.' Tchaikovsky's operas, created in different periods of his creative career, reveal the peculiarities of the author's interpretation of literary primary sources, as well as various transformations of the operatic genre.

ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Ekaterina G. OKUNEVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Russia



ПОСТИГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ:

ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ОПЕРЕ ПЕРА НЁРГОРА «СИДДХАРТХА»

В центре внимания доклада — опера датского композитора Пера Нёргора «Сиддхартха» (1974–1979, ред. 1984), написанная на либретто Оле Сарвига. Сюжет сочинения отталкивался от канонических буддийских и санскритских текстов, в которых излагалось жизнеописание Будды Шакьямуни, имевшего при рождении имя Сиддхартхи. В опере показаны события его появления на свет, взросления, а также столкновения с подлинной реальностью, от которой принц был искусственно огражден своим отцом. История о Сиддхартхе приобрела для Нёргора вневременное звучание. Композитор признавался, что обнаружил в ней параллели с современной действительностью, в которой довольно часто предпринимаются попытки сгладить жизненные противоречия. Сутью оперы стала фальшь дворцовой жизни. Жанровое своеобразие сочинения, по мнению автора доклада, обусловлено его модулирующим характером из мистерии в драму. Подтверждением этому служат изменения, которые обнаруживаются в лексическом строе либретто, в хронотопе сочинения, последовательно отображающем разные модели времени (мифологическое, художественное, психологическое), в выборе для каждого действия разных оперных форм, в драматургическом процессе, направленном от внешне-событийного плана к внутренне-психологическому. В докладе раскрываются композиционные стратегии, помогающие Нёргору воплотить конфликт подлинного и недостоверного миров на музыкальном уровне: ритмическая трансформация и метрическая переакцентировка тем, полученных из бесконечной серии по принципу «wavelength», соединение обертоновых и унтертоновых рядов, отказ от иерархической системы в конце третьего акта, символизирующий разрыв героя с прошлым миром. В связи с творческим кризисом, который Нёргор испытал после сочинения «Сиддхартхи», автор доклада полагает, что опера может быть также интерпретирована как саморефлексия творческой деятельности.

The report focuses on the opera by the Danish composer Per Nørgård *Siddharta* (1974–1979, ed. 1984), written to a libretto by Ole Sarvig. The plot of the work was based on canonical Buddhist and Sanskrit texts, which set out the life story of Buddha, who had the name Siddhartha at birth. The opera shows the events of his birth, growing up, as well as a collision with the true reality from which the prince was artificially shielded by his father. The story of Siddhartha acquired a timeless sound for Nørgård. The composer admitted that he found in it parallels with modern reality, in which attempts are often made to smooth out life contradictions. The essence of the opera was the falsity of palace life. The genre originality of the work, according to the author of the report, is due to its modulating character from mystery to drama. This is confirmed by the changes that are found in the lexical structure of the libretto, in the chronotope of the work, consistently displaying different models of time (mythological, artistic, psychological), in the choice of different opera forms for each act, in the dramatic process directed from the external event plan to the internal psychological one. The report reveals compositional strategies that help Nørgård embody the conflict of authentic and unreliable worlds at the musical level: rhythmic transformation and metrical re-emphasis of themes derived from an infinity series on the principle of 'wavelength,' the connection of overtone and undertone series, the rejection of the hierarchical system at the end of the third act, symbolizing the hero's break with the past world. Due to the creative crisis that Nørgård experienced after composing *Siddharta*, the author of the report believes that the opera can also be interpreted as a self-reflection of creative activity.

ОСТРОУМОВА Наталия Викторовна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором Информационно-библиографического отдела Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Natalia V. OSTROUMOVA, PhD, Head of the Information and Bibliographic Department Section, Taneyev Scientific and Musical Library, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

НЕМЕЦКАЯ ШКОЛЬНАЯ ДРАМА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАНнюю НЕМЕЦКУЮ ОПЕРУ

Ранняя немецкая опера формировалась прежде всего в опоре на уже существующие модели европейского музыкального театра, прежде всего итальянского, отчасти французского. Однако было бы неверным полностью исключать ее национальную составляющую. Так, в некоторых операх проявляется очевидное влияние немецкой школьной драмы. Несомненно огромная роль, которую школьная драма сыграла в становлении немецкого театра и драматического искусства. Многие театральные драматурги вышли из среды школьных авторов и исполнителей, а ученики, получившие свой первый опыт в школьных представлениях, нередко становились профессиональными актерами, оказывая определенное влияние на развитие театральных вкусов. В статье рассмотрены истоки школьной драмы, ее история, место в классическом школьном образовании. Отмечена роль Реформации в развитии жанра, реорганизации школьной системы в процессе проведения церковной реформы. Более подробно рассмотрена практика постановок школьных драм в

Гамбурге, в школе Святого Иоанна. Даны сведения о педагогах учебного заведения, репертуаре постановок. Рассмотрено влияние школьной драмы на первые оперы в Гамбурге. Первая опера, поставленная в Гамбургском театре, — «Адам и Ева» Иоганна Тайле на либретто Хайнриха Эльменхорста — сочетает в себе традиции народных мистериальных представлений, школьной драмы, духовной оратории и черты зарождающейся оперы. Рассмотрены также либретто духовных опер «Рождение Христа» Тайле и «Михаль и Давид» Иоганна Франка, оба авторства Эльменхорста. Черты школьной драмы отражены в поучительном сюжете и в диалогах и монологах, отсылающих к риторическим упражнениям школьных спектаклей. Сочетание поучительности и лирических элементов, включающих чисто оперную риторику, вносит в данные сочинения оригинальные черты. Хотя в большинстве опер, поставленных в Гамбурге в конце XVII века, музыка утеряна, анализ либретто дает представление об особенностях данных сочинений, сочетающих различные тенденции, характерные для немецкого театра той эпохи.

GERMAN SCHOOL DRAMA AND ITS INFLUENCE ON EARLY GERMAN OPERA

Early German opera primarily based on the existing models of European musical theater, Italian and French. However, it would be wrong to completely exclude its national component. Thus, there is the obvious influence of German school drama in some operas. Undoubtedly, the significant role of the school drama played in the formation of German theater and dramatic art. Many theatrical playwrights were written by school authors and performers, and students who received their first experience in school performances often became professional actors, exerting a certain influence on the development of theatrical tastes. The article provides information about the origins of school drama, its history, and its place in classical school education. It's noted the role of the Reformation in the development of the genre, the reorganization of the school system in the process of church reform. It's considered in more details the practice of staging school dramas in Hamburg, at St. John's School. It's given information about the teachers of the educational institution, the repertoire of productions. It's considered the influence of school drama on the first operas in Hamburg. Thus, the first opera staged at the Hamburg Theater, *Adam und Eva* by Johann Theile based on the text by Heinrich Elmenhorst, combines the traditions of folk mystery performances, school drama, spiritual oratorio and features of the nascent opera. In article are considered librettos of the spiritual operas *Die Geburth Christi* by Theile and *Michal und David* by Johann Franck, both based on the texts by Elmenhorst. The features of the school drama are reflected in the instructive plot and in dialogues and monologues referring to the rhetorical exercises of school plays. The combination of instructiveness and lyrical elements, including operatic rhetoric, brings to these works original features. Although the music of most operas staged in Hamburg at the end of the 17th century was lost, an analysis of the libretto gives an idea of the features of these works, combining various trends characteristic of the German theater of that era.

ОТЯКОВСКИЙ Дмитрий Сергеевич, *режиссер-постановщик, куратор, Лаборатория исследования цифровой оперы, Москва, Россия*

Dmitry S. OTYAKOVSKY, *Stage director, Curator, International Digital Opera Lab, Moscow, Russia*



ЧЕРНОЕ ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ — КАК НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ ПОМОГАЮТ СОЗДАТЬ ОПЕРУ БУДУЩЕГО

В 2020 году мир столкнулся с новыми вызовами, связанными с коронавирусными ограничениями. Впервые в истории человечества одновременно были закрыты все театры, отменены все фестивали. Для артистов, режиссеров, музыкантов эта ситуация стала катастрофической не только с финансовой точки зрения, но и с творческой. Найти выход помогли цифровые технологии: возможности всемирной сети открыли артистам, запертым в собственных квартирах, новые горизонты. В докладе изложена классификация цифрового театра, разработанная на основе исследований пандемийных и постпандемийных онлайн-проектов. *Digital* выделен как средство выразительности (использование цифровой эстетики в конвенциональной оффлайн-постановке); как форма (постановка классической / существующей пьесы или оперы в формате онлайн) и как жанр (создание нового произведения, изначально рассчитанного на цифровую дистрибуцию). Представлены также конкретные проекты Лаборатории исследования цифровой оперы. Опера «Глоссарий 2.0» написана на либретто сгенерированное нейросетью, в перформативной медиаинсталляции «Сон разума рождает неантропоморфных кибербогомолов» с помощью искусственного интеллекта сгенерирован видеоряд, а в опере «Главный вопрос» ИИ выступил в качестве главного героя. Всего в рамках Лаборатории исследования цифровой оперы на данный момент создано более десяти онлайн-спектаклей, задействующих технологии дополненной реальности, летсплея, скринлайфа и др. Одной из главных задач стало не механическое использование перечисленных технологий, но их концептуальная уместность в разработке постановок. Теоретическая работа лаборатории тесно связана с практикой, поэтому доклад сопровождается медиапримерами и ссылками на более подробную информацию о каждом из описываемых спектаклей.

BLACK MIRROR OF THE STAGE: HOW NEW TECHNOLOGIES AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE ARE HELPING TO CREATE THE OPERA OF THE FUTURE

In 2020, the world faced new challenges related to coronavirus restrictions. For the first time in human history, all theaters were closed at the same time, all festivals were cancelled. For artists, directors, and musicians, this situation has become catastrophic not only from a financial point of view, but also from a creative one. Digital technologies helped find a way out: the possibilities of the World Wide Web opened up new horizons for artists locked in their own apartments. The report outlines a classification of digital theater developed based on research into pandemic and post-pandemic online projects. Digital is highlighted as a means of expression (the use of digital aesthetics in conventional offline production); as a form (staging a classic/existing play or opera in online format) and as a genre (creating a new work, initially designed for digital distribution). Specific cases are also

presented: projects of the Digital Opera Research Laboratory. The opera *Glossary 2.0* was written on a libretto generated by a neural network, in the performative media installation *The Sleep of Reason Gives Birth to Non-Anthropomorphic Cybermantis* a video sequence was generated using artificial intelligence, and in the opera *The Main Question* AI acted as the main character. In total, within the framework of the Digital Opera Research Laboratory, more than ten online performances have currently been created using technologies of augmented reality, let's play, screen life, etc. One of the main tasks was not the mechanical use of the listed technologies, but their conceptual relevance in the development of productions. The theoretical work of the laboratory is closely related to practice, so the report is accompanied by media examples and links to more detailed information about each of the performances described.

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, проректор по учебной работе, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

Elena V. Pankina, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Music History Department, Vice Rector for Academic Affairs, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia



КАНЦОНА ПАНА ИЗ «СВАДЬБЫ ПСИХЕИ И КУПИДОНА» ГАЛЕОТТО ДЕЛЬ КАРРЕТТО: ОРИГИНАЛ И ТЕМАТИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

В разноплановом материале итальянской светской вокальной музыки рубежа XV–XVI веков крайне малочисленны точно атрибутированные вокальные композиции, непосредственно связанные с придворным театром. К таким редким и наиболее ранним образцам относится канцона Пана *Crudel fugi se sai* из пьесы «Свадьба Психеи и Купидона» (*Noze di Psyche et Cupidine*) авторства поэта-аристократа Галеотто дель Карретто, тесно связанного с монферратским, миланским и мантуанским дворами. Время исполнения пьесы, поставленной в начале 1502 года в честь обручения маркграфа Монферрато Гульельмо IX Палеолога и Анны Алансонской, дает редкую возможность датировки музыкальной композиции, созданной крупнейшим фроттолистом Бартоломео Тромбончино. Канцона Пана возникла в контексте сотрудничества дель Карретто и Тромбончино, служившего в это время в Мантуе и неоднократно получавшего от маркизы Изабеллы д'Эсте поэтические тексты дель Карретто для музыкальной обработки. Канцона Пана, несмотря на ее стилистическую простоту, получила достаточно широкий резонанс, возможно, вследствие впечатлившей зрителей постановки и кульминационного положения в пьесе этого единственного музыкального эпизода. В течение нескольких лет в Северной Италии появились фроттолы, в текстах которых прослеживается образная и лексическая связь со стихами дель Карретто (*Fugi se sai fugir* Маркетто Кары на текст, предположительно, Корнелио Кастальди да Фельтре; *Fuggi pur da me se sai* Антонио Каприоли на анонимный текст), а также песни, в которых тема бегства от любви выражена сходным образом, но без использования театрализованной прямой речи. Неоднозначная жанрово-композиционная природа рефренной канцоны дель Карретто

— Тромбончино (канцонетта, ода, *frottola letteraria*) отражает стилистическую многослойность придворной театральной постановки и, вместе с тем, отделяет изысканную поэзию дель Карретто от производных от данного образца ясных в композиционном отношении сонета и барцеллетт.

PAN'S CANZONE FROM *NOZE DI PSYCHE ET CUPIDINE* BY GALEOTTO DEL CARRETTO: ORIGINAL AND THEMATIC VARIATIONS

In the diverse material of Italian secular vocal music at the turn of the 15th and 16th centuries, there are extremely few accurately attributed vocal compositions directly related to the court theater. Such rare and earliest examples include Pan's canzone *Crudel fugi se sai* from the play *Noze di Psyche et Cupidine* (*The Wedding of Psyche and Cupid*) by the aristocratic poet Galeotto del Carretto, closely associated with the Montferrat, Milan and Mantuan courts. The timing of the performance of the play, staged at the beginning of 1502 in honor of the betrothal of the Margrave of Monferrato Guglielmo IX Palaiologos and Anna of Alençon, provides a rare opportunity to date the musical composition created by the greatest frottolist Bartolomeo Tromboncino. The Canzone of Pan arose in the context of the collaboration between del Carretto and Tromboncino, who was serving in Mantua at that time and repeatedly received del Carretto's poetic texts for musical adaptation from the Marquise Isabella d'Este. Pan's canzona, despite its stylistic simplicity, received a fairly wide response, perhaps due to the impressive performance of the audience and the climax of this single musical episode in the play. Over the course of several years, frottola appeared in Northern Italy, in the texts of which a figurative and lexical connection can be traced with the poems of del Carretto (*Fugi se sai fugir* by Marchetto Cara on a text presumably by Cornelio Castaldi da Feltre; *Fuggi pur da me se sai* by Antonio Caprioli to an anonymous text), as well as songs in which the theme of flight from love is expressed in a similar way, but without the use of theatrical direct speech. The ambiguous genre-compositional nature of del Carretto's refrain canzone — Tromboncino (canzonetta, ode, frottola letteraria) reflects the stylistic multi-layeredness of the court theatrical production and, at the same time, separates del Carretto's exquisite poetry from the compositionally clear sonnets and barcellettas derived from this example.

ПАНОВ Алексей Анатольевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Alexei A. PANOV, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с

РОЗАНОВ Иван Васильевич, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Ivan V. ROSANOFF, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



in cooperation with



ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ (ПАССАКАЛЯ И ЧАКОНА)
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА XVIII ВЕКА

Пассакалия и чакона — два схожих внешне по структуре жанра (точнее — типа музыкальной композиции), регулярно встречающихся в операх, балетах и различных собраниях западноевропейской камерной, органной и клавирной музыки эпохи барокко. «Die Ciacona, Chaconne, со своими братом или сестрой, dem Passacaglio, или Passacaille», — гласит заголовок одного из параграфов трактата «Совершенный капельмейстер» Иоганна Маттезона (1739, с. 233). Однако в последующих параграфах Маттезон перечисляет существенные отличия характера и темпа исполнения чакон и пассакалий, которые дают основания классифицировать их как самостоятельные типы музыкальной композиции. Аналогичные сведения обнаруживаются и в опубликованном двумя годами ранее трактате Маттезона «Зерно мелодической науки» (1737, с. 123–124). Сведений о чаконе и пассакалии в старинных документах — трактатах, предисловиях к нотным изданиям, музыкальных словарях и справочно-энциклопедических изданиях общей лексики последней четверти XVII — XVIII века немало. В то же время сведения эти весьма противоречивы и зачастую носят субъективный характер. Статьи, посвященные названным жанрам, обнаруживаются в *Британской энциклопедии*, в фундаментальном 64-томном *Всеобщем лексиконе всех наук и искусств* Иоганна Хайнриха Цедлера, в *Словаре Французской Академии*, в *Энциклопедии Дени Дидро* и Жана Лерона Д'Аламбера, в *Музыкальной библиотеке* и во *Вновь открытой музыкальной библиотеке* Лоренца Кристофа Мицлера, в выдержавшем множество переизданий *Универсальном этимологическом английском словаре* Натана Бэйли, во *Всеобщей теории изящных искусств* Иоганна Георга Зульцера, в *Занимательном кавалерийском, охотничьем, фехтовальном, танцевальном или куртуазном словаре* Валентина Трихтера и даже в первом издании *Математического словаря* Жака Озанама (1694), и т. д. Разумеется, не обходят вниманием чакону и пассакалию авторы специальных музыкальных словарей XVIII века (Себастьян де Броссар, Иоганн Георг Вальтер, Джеймс Грассино, Жан-Жак Руссо и др.). Очень ценные, объективные материалы о темпе исполнения чакон и пассакалий в XVIII веке содержатся в трудах старинных европейских музыкантов — авторов разного рода дометрономических систем фиксации темпа исполнения музыкальных произведений (Шарль Массон, Мишель Лаффийяр, Луи-Леон Пайо (граф Д'Онсамбрей), Рауль-Оже Фёйе, Жак-Александр де ля Шапель, Иоганн Иоахим Кванц и др.). Указания названных авторов также демонстрируют существенные разночтения в интерпретации жанров чаконы и пассакалии музыкантами XVIII века и могут принести немалую практическую пользу инструменталистам и дирижерам, работающим в сфере исторически информированного музыкального исполнительства.

DANCE GENRES (PASSACAGLIA AND CHACONNE)
AND PERFORMANCE PRACTICE OF THE 18TH CENTURY

Passacaglia and chaconne are two genres of externally similar structure (more precisely, types of musical composition), regularly found in operas, ballets and various collections of Western European chamber, organ and clavier music of the Baroque era. 'Die Ciacona, Chaconne, with his brother or sister, dem Passacaglio, or Passacaille,' reads the title of one of the paragraphs of the treatise *Der vollkommene Capellmeister* by Johann Mattheson

(1739, p. 233). However, in the following paragraphs, Matteson lists significant differences in the nature and tempo of the performance of chaconnes and passacaglia, which give grounds to classify them as independent types of musical composition. Similar information is found in Mattheson's treatise *Kern Melodischer Wissenschaft* published two years earlier (1737, p. 123–124). There is a lot of information about the chaconne and passacaglia in ancient documents — treatises, prefaces to music publications, musical dictionaries and reference and encyclopedic publications of general vocabulary of the last quarter of the 17th and 18th centuries. At the same time, this information is very contradictory and is often subjective. Articles devoted to these genres are found in the *Encyclopædia Britannica*, in the fundamental 64-volume *Grosse vollständige Universallexicon Aller Wissenschaften und Künste* by Johann Heinrich Zedler, in the *Dictionnaire de l'Académie française*, in the *Encyclopédie* of Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, in the *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* of Lorenz Christoph Mitzler, in Nathan Bailey's *An Universal Etymological English Dictionary*, which has gone through many editions, in Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in Valentin Trichter's *Curioses Reit- Jagd- Fecht- Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon*, and even in the first edition of Jacques Ozanam's *Dictionnaire Mathématique* (1694), etc. Of course, the authors of special musical dictionaries of the 18th century (Sébastien de Brossard, Johann Georg Walter, James Grassino, Jean-Jacques Rousseau, etc.) do not ignore the chaconne and passacaglia. Very valuable, objective materials about the tempo of the performance of chaconnes and passacaglia in the 18th century are contained in the works of ancient European musicians — authors of various kinds of pre-tronomical systems for fixing the tempo of the performance of musical works (Charles Masson, Michel L'Affiillard, Louis-Leon Pajot (Comte D'Onzembray), Raoul-Auger Feuillet, Jacques-Alexandre de la Chapelle, Johann Joachim Quantz, etc.). The instructions of these authors also demonstrate significant differences in the interpretation of the chaconne and passacaglia genres by musicians of the 18th century and can bring considerable practical benefit to instrumentalists and conductors working in the field of historically informed musical performance.

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



«Троянцы» (*LES TROYENS*) Г. Берлиоза в зеркале классического — а-классического

Пожалуй, ни одна опера, за исключением «Фиделио» Бетховена, не имела такой сложной постановочной судьбы, как «Троянцы» (*Les Troyens*) Гектора Берлиоза. Написанная композитором в 1856–1858 годах, она перерабатывалась вплоть до 1864 года. Либретто обеих частей оперы («Падение Трои» и «Троянцы в Карфагене») было сочинено самим Берлиозом по мотивам «Энеиды» Вергилия, но собственно деление на две части возникло из-за перипетий в связи с постановкой в *Théâtre Lyrique* в 1863 году. Как известно, была исполнена лишь вторая часть «дилогии» — «Троянцы в

Карфагене», которая, кажется, имела успех. В 1834 году Берлиоз опубликовал развернутую статью о К. В. Глюке, состоящую из двух частей, и тем самым продемонстрировал доскональное знание его партитур, беспрецедентное в истории рецепции Глюка (Michele Calella, 2014). Этот весьма заметный в особенностях драматургии, на уровне отдельных средств музыкальной выразительности «классицистский» элемент был обретен композитором через увлечение музыкой «старого маэстро» и, видимо, с самого начала создал опере Берлиоза репутацию «архаического» и несвоевременного сочинения. Обратим внимание на жанровое обозначение «Троянцев» — *Poème Lyrique*. Вместе с тем, античность, мода на которую в эпоху Романтизма так и не миновала, трактована Берлиозом в духе Шекспира. Так, например, «Королевская охота и буря» (*Chasse Royale et Orage* акт 4, сцена 1) — по сути не что иное, как программная симфоническая картина, она проявляет черты стиля музыканта-романтика, автора «Ромео и Джульетты». Однако почти фрагментарно замкнутая на себе картина «подражания природе» отсылает к своим истокам (Глюк, Бетховен), но может быть услышана и как преддверие квазимодернистских откровений — Г. Малера, И. Ф. Стравинского. Такая двойственность, сопротивление схематическим трактовкам и интеллектуализм сочинения объясняют аналитический интерес к нему выдающихся дирижеров современности.

LES TROYENS (THE TROJANS) BY HECTOR BERLIOZ IN THE MIRROR OF THE CLASSICAL AND
A-CLASSICAL

Perhaps no opera, with the exception of Beethoven's *Fidelio*, has had such a complex production fate as Hector Berlioz's *Les Troyens*. Written by the composer between 1856 and 1858, it was revised until 1864. The libretto of both parts of the opera (*La Prise de Troie* and *Les Troyens à Carthage*) was composed by Berlioz himself, based on Virgil's *Aeneid*, but the actual division into two parts arose because of the vicissitudes surrounding the production at the Théâtre Lyrique in 1863. As is well known, only the second part of the 'dilogy,' *Les Troyens à Carthage*, was performed, which seems to have been a success. In 1834, Berlioz published an extended two-part article on Christoph Willibald Gluck and, in doing so, demonstrated a thorough knowledge of his scores, unprecedented in the history of Gluck's reception (Michele Calella, 2014). This 'classicist' element, very noticeable in the peculiarities of the dramaturgy and at the level of individual means of musical expression, was acquired by the composer through his fascination with the music of the 'old maestro' and, apparently, from the very beginning created a reputation for Berlioz's opera as an 'archaic' and untimely work. Let us pay attention to the genre designation of *Les Troyens* — 'Poème Lyrique.' At the same time, antiquity, which was still in vogue during the Romantic era, is, according to Berlioz, interpreted by him in the spirit of Shakespeare. Thus, for example, *Chasse Royale et Orage (The Royal Hunt and the Tempest, act 4, scene 1)* — essentially nothing more than a programme symphonic picture — displays features of the style of the Romantic musician, the author of *Roméo et Juliette*. However, the almost fragmentary 'imitation of nature' picture refers to its origins (Gluck, Beethoven), but can also be heard as a precursor to the quasi-modernist revelations of Gustav Mahler and Igor Stravinsky. This duality, resistance to schematic interpretations and the intellectualism of the work explain the analytical interest in it among the most prominent conductors of our time.

ПЕТРУСЕВА Надежда Андреевна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки, Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия



Nadezhda A. PETRUSEVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Head of Theory and History of Music Department, Perm State Institute of Culture, Perm, Russia

ТРАКТОВКА ХОРОВОГО ЦИКЛА С. П. НЕВСКОГО К СПЕКТАКЛЮ «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»
А. Н. ОСТРОВСКОГО

Актуальность доклада заключается в попытке впервые рассмотреть хоровой цикл С. П. Невского к спектаклю «Таланты и поклонники» А. Н. Островского как образец тенденции к автономной музыке в театральном спектакле. Для этого освещен ряд вопросов: тандем Невского и Марата Гацалова, трактовка текста и формы хоров, гармонические техники, принцип повторения как влияние *«loop-эстетики»* Бернхарда Ланга. Происходящие социокультурные трансформации обусловили актуальность проблемы сценической рефлексии русской классики. Динамика инноваций в театральном искусстве (центра и региональной культуры) открыла сегодня новые пути познания и интерпретации усложняющейся реальности русской классики. В условиях синтетизма драматического спектакля в «Талантах и поклонниках» в постановке Гацалова и Невского (2021) проявилось стремление режиссера к обновлению характера отношений со зрителем: активизация диалога театра с литературной классикой благодаря введению преодолевающего границы драмы интертекстуального видеоконтента, использование расширяющих пространство сцены разноуровневых подиумов наряду с тенденцией к автономии музыкальной составляющей спектакля. Сделаны вывод о хорах цикла как существенных звеньях драматургии спектакля. Поскольку основой для создания текста хоров к спектаклю «Таланты и поклонники» послужили ставшие афоризмами заголовки пьес, их емкость и краткость передали не только поэзию образов и атмосферы драмы, но и глубокий смысл, некую обобщенную мысль. Показаны традиции русской музыки: основанные на песенном тематизме куплетно-строфические формы цикла; заданный комбинацией разных типов неквадратности принцип *структурного варьирования*; одновременное использование двух типов метра, бинарного и тернарного (хор «Не было ни гроша»); сочетание модальности с тональностью, техники диссонантной диатоники – со сложной тоникой и полифонической гармонией. Использован комплексный подход, который включает элементы биографического, компаративного и структурно-музыкального методов.

INTERPRETATION OF SERGEJ NEVSKY'S CHORAL CYCLE FOR THE PLAY *THE TALENTS AND ADMIRERS* BY ALEXANDER OSTROVSKY

The relevance of the article lies in the attempt for the first time to consider Sergej Nevsky's choral cycle for the play *The Talents and Admirers* by Nikolai Ostrovsky as an example of the tendency towards autonomous music in a theatrical performance. To do this, it was necessary to highlight a number of issues: the tandem of Nevsky and Marat Gatsalov, the interpretation of the text and form of choirs, harmonic techniques, the principle of repetition as the influence of Bernhard Lang's 'loop aesthetic.' The ongoing sociocultural transformations have determined the relevance of the problem of stage reflection of Russian

classics. The dynamics of innovation in theatrical art (central and regional culture) have today opened up new ways of understanding and interpreting the increasingly complex reality of Russian classics. In the context of the syncretism of the dramatic performance in *The Talents and Admirers* staged by Gatsalov and Nevsky (2021), the director's tendency to update the nature of the relationship with the audience was manifested: intensifying the dialogue of the theater with literary classics thanks to the introduction of intertextual video content that transcends the boundaries of drama, the use of multi-level podiums expanding the space of the stage along with a tendency towards autonomy of the musical component of the performance. A conclusion is drawn about the choruses of the cycle as essential links in the dramaturgy of the performance. Since the basis for creating the text of the choirs for the play *The Talents and Admirers* was the titles of the plays, which became aphorisms, their capacity and brevity conveyed not only the poetry of the images and atmosphere of the drama, but also a deep meaning, a certain generalized thought. The traditions of Russian music are shown: verse-strophic forms of the cycle based on song thematics; the principle of *structural variation* specified by a combination of different types of non-squareness; simultaneous use of two types of meter, binary and ternary (chorus *There wasn't a penny*); a combination of modality with tonality, dissonant diatonic techniques with complex tonics and polyphonic harmony. An integrated approach was used, which includes elements of biographical, comparative and structural-musical methods.

ПЕШКОВА Анна Александровна, студентка
магистратуры, кафедры истории театра и кино,
Российский государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия

Научный руководитель — Воротынцева Петр Ильич,
кандидат искусствоведения

Anna A. PESHKOVA, Master's student, Department of
Theater and Cinema, History Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russia

Scientific adviser — Petr I. Vorotyntsev, PhD



НАДЕЖДА ПАВЛОВА: МЕТОДОЛОГИЯ АКТЕРСКО-ВОКАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА
В ПРЕДЛАГАЕМЫХ РЕЖИССЕРСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ

Доклад посвящен особенностям сценического творчества Надежды Павловой и вопросам реализации артисткой режиссерского замысла. Выявляется специфика создаваемых ею художественных образов и способ формирования сценического события. Цель работы заключается в исследовании концептуального своеобразия персонажей, создаваемых Павловой (на примере следующих оперных постановок: «Травиата» Роберта Уилсона (2017), «Дон Жуан» Ромео Кастеллуччи (2021) и «Человеческий голос» Дмитрия Волкострелова (2023)). Проводится анализ исполнительской работы певицы, направленный на определение методики ее взаимодействия с оперным текстом, партитурой, сценическим пространством и художественным замыслом спектакля. Особое внимание уделяется проблемам артистического перевоплощения и исполнительской культуре, выраженной во влиянии психофизического начала Павловой на формирование роли внутри различных

режиссерских и вокальных традиций. В результате были сформулированы основные принципы вокально-актерской интерпретационной стратегии вокалистки.

NADEZHDA PAVLOVA: METHODOLOGY OF ACTOR AND VOCAL EMBODIMENT OF THE IMAGE IN THE PROPOSED DIRECTORIAL CIRCUMSTANCES

The report is devoted to the peculiarities of Nadezhda Pavlova's stage creativity and the issues of realization of director's ideas by the artist. The specifics of the artistic images she creates and the way of forming a stage event are revealed. The aim of the work is to study the conceptual uniqueness of the characters created by Pavlova on the example of the following opera productions: *La Traviata* by Robert Wilson (2017), *Don Giovanni* by Romeo Castellucci (2021) and *The Human Voice* by Dmitry Volkostrellov (2023). The singer's performance work is analyzed to determine the methodology of her interaction with the opera text, score, stage space, and the artistic intent of the performance. Special attention is paid to the problems of artistic reincarnation and performing culture, expressed in the influence of Pavlova's psychophysical beginning on role formation within various directorial and vocal traditions. As a result, the main principles of the vocal-actor interpretive strategy of the vocalist were formulated.

ПОДШИВАЛОВА Светлана Алексеевна, аспирант,
кафедра истории музыки, Саратовская
государственная консерватория имени
Л. В. Собинова, Саратов, преподаватель теории
музыки, МАУ ДО ДШИ Корсаковского городского
округа Сахалинской области, Россия

Научный руководитель — Хачаянц Анжела
Григорьевна, кандидат искусствоведения

Svetlana A. PODSHIVALOVA, Postgraduate Student, Saratov
State Sobinov Conservatoire, Saratov, Teacher of music
theory, MAU DO DSHI of the Korsakov city district of
the Sakhalin region Russia

Scientific adviser — Angela G. Khachayants, PhD



ТИПОЛОГИЯ ЛИБРЕТТО ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР-БАЛЕТОВ

В конце XVII века на сцене Парижской академии музыки появляется новый жанр — опера-балет. В его либретто несколько небольших историй «легкого» содержания объединялись в единое произведение с аллегорическим прологом и обязательным наличием как пения, так и развлекательного танцевального элемента. Жанр оперы-балета был своего рода компромиссом между трагедиями Ж.-Б. Люлли и будущими комедиями А. Гретри. Официальное рождение жанра связано с творениями А. Кампра — «Галантной Европой» (1697) и «Венецианским карнавалом» (1699), названными *opéra-ballet*. Но большая часть композиторов не давали такого жанрового определения своим произведениям, а обозначали их *ballet mis en musique*. Поэтому именно сюжетно-композиционная сторона может стать атрибутирующим признаком жанра, а изучение и выявление типологических признаков либретто является важным аспектом для его идентификации. Сюжеты спектаклей в основном разворачивались

вокруг любовных историй и интриг. Итогом всегда было торжество победы истинных чувств и их воспевание в финале акта. Эти сюжеты объединялись общей идеей, зафиксированной в названии спектакля («Времена года», «Музы», «Грации» и пр.) и раскрывающейся в прологе спектакля, где главными действующими лицами выступали мифологические божества. Несмотря на то, что в некоторых произведениях все действия сконцентрировано на одной сюжетной линии, в них все равно доминирует принцип дробления, например, через показ череды развлечений: маскарады, фестивали, карнавалы, балы, пиры и др. В докладе представлены базовые принципы построения сюжетов и их эволюция, предложена классификация либретто французских опер-балетов XVII–XVIII веков. Рассматриваются прологи спектаклей, в которых набор аллегорических персонажей был не случайным, а соответствовал социально-политической жизни Франции в данный период времени и вкусу короля. Постепенно, в процессе послабления монархических устоев, композиторы отказываются от прологов вовсе. На протяжении развития жанра выявлено три основных сюжетных типа либретто: около-комедийные любовные истории; романтические сюжеты, объединенные общей идеей. Их можно обозначить как ассоциативные оперы-балеты; спектакли, в которых вся фабула выстраивается вокруг праздника, фестиваля, карнавала, где представлены основные этапы развлекательных мероприятий. Таким образом, выстраивается типология либретто французских опер-балетов.

TYPOLOGY OF LIBRETTOS OF FRENCH *OPÉRA-BALLET*

At the end of the 17th century, a new genre appeared on the stage of the Paris Academy of Music — opera-ballet. In his libretto, several small stories of ‘light’ content were combined into a single work with an allegorical prologue and the obligatory presence of both singing and an entertaining dance element. The genre of opera-ballet was a kind of compromise between the tragedies of Jean-Baptiste Lully and the future comedies of André Grétry. The official birth of the genre is associated with the works of André Campra — *L'Europe galante* (1697) and *Le Carnaval de Venise* (1699), called *opéra-ballet*. But most of the composers did not give such a genre definition to their works, but designated them *ballet mis en musique*. Therefore, it is the plot-compositional side that can become an attributing feature of the genre, and the study and detection of typological features of the libretto is an important aspect for its identification. The plots of the performances mainly revolved around love stories and intrigues. The result has always been the triumph of the victory of true feelings over all the troubles of life and their glorification in the finale of the act. These plots were united by a single idea set out in the title of the play (*The Seasons*, *The Muses*, *The Graces*, etc.) and revealed in the prologue of the play, where the main characters were mythological deities. Despite the fact that in some works all the actions developed around a single storyline and characters, they are still dominated by the principle of fragmentation, for example, through the display of a series of entertainment: masquerades, festivals, carnivals, balls, feasts, etc. The report presents the basic principles of plot construction and their evolution, and offers a classification of the librettos of French opera-ballets of the 17th and 18th centuries. The prologues of the performances are considered, in which the set of allegorical characters was not accidental, but corresponded to the socio-political life of France at a given time and the tastes of the king. Gradually, in the process of relaxing the monarchical foundations, the composers abandon the prologues altogether. Throughout the development of the genre, three main plot types of librettos have been identified: near-

comedic love stories; romantic plots united by a common idea. They can be designated as associative operas and ballets; performances in which the whole plot is built around a holiday, festival, carnival, where the main stages of entertainment events are presented. Thus, the typology of the librettos of French opera-ballets is being built.

ПЛОТНИКОВА Ольга Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки

Olga M. PLOTNIKOVA, PhD, Associate Professor, History and Theory of Music Department, Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia



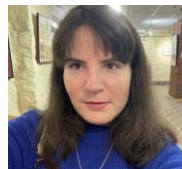
МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ, ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ КАРТИНА МИРА
ОПЕРЫ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» («ЧИО-ЧИО-САН») ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

Культурный код является ключевой категорией современного гуманитарного дискурса, привлекающей внимание философов, культурологов, лингвистов, искусствоведов. Он транслирует универсальные идеи и константы материальной и духовной жизни этноса. Этнокультурный код становится ключом к мифопоэтической картине мира, отраженной в художественном произведении. В поле зрения докладчика лингвокультурные коды, репродуцирующие национально-этнические компоненты мифопоэтической модели мира в опере «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-сан») Дж. Пуччини. В создании этнокультурной картины мира одним из наиболее значимых является ономастический код. В лингвистике имяназрение рассматривается как пусковой механизм включения в историю культуры и знак этнокультурной традиции. Энтимологическая семантика имени главной героини как ключевого элемента национальной картины мира формирует шлейф коннотаций и пласт культурных смыслов. В различных мировых религиях бабочка считалась символом души и бессмертия. Антропоним протагониста мотивирован ее статусом гейши. Образ бабочки становится матрицей ее испытаний на жизненном пути и трагической судьбы. Ее конфессиональная идентификация сфокусирована в сакральной лексике оперы. Теонимический код продуцирует японские религиозные представления, нравственные интенции, сегменты мифологических сюжетов. Образ «бабочки» вписан не только в духовное, религиозное, но и в пейзажное пространство художественного мира оперы. Архаические, национально-культурные атрибуты проявляются в вербальной репрезентации природно-ландшафтного кода, отражающего специфику природного мира Японии. Семантический метод исследования раскрывает в опере «Мадам Баттерфляй» корпус архаических культурных кодов, репрезентирующих специфику японской культуры. Генезис и культурологический компонент прецедентного имени главной героини является мифообразующим стержнем идейно-образного содержания «Чио-Чио-сан». Художественная модель мира, созданная Пуччини, аккумулирует и транслирует японские культурные традиции и ценности.

MYTHOPOETIC, ETHNOCULTURAL PICTURE OF THE WORLD
IN THE OPERA *MADAMA BUTTERFLY (CIO-CIO-SAN)* BY GIACOMO PUCCINI

The cultural code is a key category of modern humanitarian discourse, attracting the attention of philosophers, cultural scientists, linguists, and art critics. It transmits universal ideas and constants of the material and spiritual life of an ethnic group. The ethnocultural code becomes the key to the mythopoetic picture of the world reflected in a work of art. In the speaker's field of view are linguocultural codes that reproduce the national and ethnic components of the mythopoetic model of the world in the opera *Madama Butterfly (Cio-Cio-san)* Giacomo Puccini. In creating an ethnocultural picture of the world, one of the most significant is the onomastic code. In linguistics, naming is considered as a trigger for inclusion in the history of culture and a sign of ethnocultural tradition. The entomological semantics of the name of the main character as a key element of the national picture of the world forms a train of connotations and a layer of cultural meanings. In various world religions, the butterfly was considered a symbol of the soul and immortality. The protagonist's anthroponym is motivated by her professional activities as a geisha. The image of a butterfly, symbolizing the social status of the heroine, becomes the matrix of her trials in life and tragic fate. Her confessional identification is focused in the sacred vocabulary of the opera. The theonymic code produces Japanese religious ideas, moral intentions, segments of mythological plots. The image of the 'butterfly' is inscribed not only in the spiritual, religious, but also in the landscape space of the artistic world of opera. Archaic, national and cultural attributes are manifested in the verbal representation of the natural landscape code, reflecting the specifics of the natural world of Japan. The semantic method of research reveals in the opera *Madama Butterfly* a body of archaic cultural codes that represent the specifics of Japanese culture. The genesis and cultural component of the precedent name of the main character is the myth-forming core of the ideological and figurative content of *Chio-Chio-san*. The artistic model of the world created by Puccini accumulates and transmits Japanese cultural traditions and values.

ПОПОВА Анастасия Юрьевна, *соискатель, кафедра истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия*
Anastasiia Yu. POPOVA, *Applicant, Music History Department, Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia*



БАЛЕТ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА «ОПЕРА» КАК ОММАЖ ЖАНРУ ОПЕРЫ *SERIA*

В центре настоящего доклада — балет Л. А. Десятникова «Опера», созданный им в 2013 году для *Teatro alla Scala* в тандеме со своим постоянным соавтором, хореографом А. О. Ратманским. Спектакль на тексты П. Метастазии и К. Гольдони — приношение художников итальянской барочной опере *seria*. В докладе автор анализирует, как ее многообразные традиции воссозданы и пересмотрены Десятниковым в форме одноактного балета. Эти традиции присутствуют во всех его компонентах — в либретто, где сталкиваются тексты Метастазии из разных опер XVIII века и фрагмент «Мемуаров» Гольдони. В композиции, олицетворяющей «серого рода

путеводитель по ариям, обязательным для итальянской оперы *seria*)¹. В музыкальной драматургии то серьезно, то иронично воскресают образы-герои «серьезной оперы». В исполнительском составе композитор сокращает число обязательных вокальных тембров и добавляет новые инструментальные. В музыкальном языке Десятников выпукло передает смысл текстов, оглядываясь на строй барочной музыки, но не копируя его. Вторая цель доклада — исследовать каким образом модель оперы *seria* встраивается Десятниковым в балетную партитуру. Типовые барочные арии и речитативы он включает в диалог с ведущими формами классического балета — *adagio*, вариациями, *grand pas*, создавая самобытное синтетическое полотно. Кроме того, музыка «Оперы» с ее яркими контрастами и рельефной мелодикой благоприятна для пластической реализации. В конце доклада сделан вывод, что в «Опере» мы встречаемся не только с уникальным примером метаоперы в балетной оправе, но и видим яркий образец творческого почерка Десятникова, базирующегося на остроумной игре с музыкальной традицией. Балет вновь подтверждает, что диалог с наследием прошлого формирует персональный стиль композитора, а работа по модели служит основой его художественного метода.

BALLET *OPERA* OF LEONID DESYATNIKOV AS HOMAGE TO THE *OPERA SERIA* GENRE

The focus of this report is Leonid Desyatnikov's ballet *Opera*, which he created in 2013 for the *Teatro alla Scala* in tandem with his permanent co-author, choreographer Alexei Ratmansky. The ballet based on the texts by Pietro Metastasio and Carlo Goldoni is an homage to the artists of the Italian Baroque *opera seria*. In the report, the author analyzes how the diverse traditions of *opera seria* were recreated and revised by Desyatnikov in the form of a one-act ballet. These traditions are present in all its components — in the libretto, where the texts of Metastasio from various operas of the 18th century and a fragment of Goldoni's *Memorie* collide. In a composition, embodying 'a kind of guide to the arias required for the Italian *opera seria*.² In musical drama, sometimes seriously, sometimes ironically, the characters of the 'serious opera' resurrect. In the performance line-up, where the composer reduces the number of mandatory vocal timbres and adds new instrumental ones. In the musical language, which Desyatnikov conveys the meaning of the texts in a convex way, looking back at the structure of Baroque music, but not copying it. The second purpose of the report is to explore how the model of the *opera seria* is integrated by Desyatnikov into the ballet score. He includes typical baroque arias and recitatives in a dialogue with the leading forms of classical ballet — *adagio*, variations, *grand pas*, creating an original synthetic canvas. In addition, the music of the *Opera*, with its vivid contrasts and relief melodies, is favorable for plastic realization. At the end of the report, the author comes to the conclusion, that in *Opera* we meet not only with a unique example of meta-opera in a ballet setting, but also see a vivid example of Desyatnikov's creative handwriting, based on a witty game with musical tradition. The ballet confirms once again that dialogue with the legacy of the past forms the composer's personal style, and the work on the model serves as the basis of his artistic method.

¹ Десятников Л. А. С самого начала я знал, что мы делаем некий дайджест на темы опера *seria* [Интервью С. В. Ходнева] // Коммерсант. 2013. 13 декабря. № 46. С. 23.

² Ibid.

ПОРФИРЬЕВА Анна Леонидовна, кандидат искусствоведения,
заведующая сектором музыки, Российский институт
истории искусств, Санкт-Петербурге, Россия

Anna L. PORFIRIEVA, PhD, Head of Music Department, Russian
Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia



«ПРОСТАЯ МЕЛОДИЯ» В ОПЕРАХ ВАГНЕРА — ЖАНРЫ И ФУНКЦИИ

Представления о «простой мелодии» очень разнообразны. Достаточно попросить определения – и два человека наверняка в нем не сойдутся. Композиторов это касается в наивысшей степени. Однако если посмотреть на проблему внутри только немецкой традиции, мы найдем по меньшей мере одну устоявшуюся и воспринимаемую как очень естественная схему, где венцом и целью напряженного драматического развития выступает хоральная мелодия. На примере второго акта «Тристана и Изольды» будет показано, как Вагнер использовал этот принцип, закамуфлированный под «средневековый мотив». Появление темы предваряется подъемом по «ступеням» дуэта, где «функция развития» выражает себя в последовательной смене жанров. Совершенно другая закономерность управляет движением музыкальной драматургии «Майстерзингеров». Поскольку тема оперы — сочинение песен, постольку и наилучшая из них, самая «простая» песня Вальтера становится венцом цепочки песен. Здесь композитор действует противоположным образом, демонстрируя разнообразные возможности жанра при соблюдении некоторых требований майстерзанга. Процессом охвачена вся опера, а его вывод — финальный хор-хорал — единственный пример подобного заключения в операх, написанных после 1850 г. Еще один вариант «простой мелодии» — это так называемая тема «Чуда Страстной Пятницы» в Третьем акте «Парсифаля». Она вводится как контрастная после кульминации и по смыслу противоположна следующему за ней шестивью, перерастающему в траурный марш. Поскольку ее предваряет очень сложное симфоническое движение, продемонстрировать функцию «Страстной Пятницы» удастся лишь с помощью схемы, учитывающей сопряжение тем и пропорции. Заранее можно сказать, что если считать все темы оперы производными от исходной (левая партия аналитиков), то контрастность этой «простой мелодии», а равно и ее мнимая «простота» обусловлены неожиданным для оперы жанром. Если же полагать что композитор был озабочен не столько комбинаторикой, сколько связностью тем, слышной благодаря некоторым аналогиям (правая партия аналитиков), то эпизод «Чуда Страстной Пятницы» становится еще интереснее в композиционном отношении, поскольку выступает как знамение, свидетельствующее о том, что пространство и время стали меняться, претворяясь в нечто новое, чего еще не было. Выводы: на примере «простой мелодии» как наиболее важного эпизода, стягивающего и держащего все прочие, ясно, что ее звуковая форма, жанр и функции определяются жанром каждой оперы, если под жанром в данном случае понимать совершенно индивидуальное художественное единство, выражение, сконцентрированное на главной в тот момент цели.

‘SIMPLE MELODY’ IN WAGNER’S OPERAS: GENRES AND FUNCTIONS

The ideas of a ‘simple melody’ are very diverse. It is enough to ask for a definition — and two people will certainly not agree on it. This applies to composers in the highest degree.

However, if we look at the problem within the German tradition alone, we will find at least one well-established and perceived as a very natural scheme, where the chorale melody acts as the crown and goal of intense dramatic development. Using the example of the second act of *Tristan und Isolde*, it will be shown how Wagner used this principle, disguised as a 'medieval motif.' The appearance of the theme is preceded by a rise up the 'steps' of the duo, where the 'development function' expresses itself in a consistent change of genres. A completely different pattern governs the movement of the musical drama of the *Meistersingers*. Since the theme of the opera is songwriting, as well as the best of them, Walter's most 'idle' song becomes the crown of the chain of songs. Here, the composer acts in the opposite way, demonstrating the diverse possibilities of the genre using some of the requirements of the meistersang. This process covers the whole opera, and its conclusion — the final chorale — is the only example of such a conclusion in Wagner's operas written after 1850. Another variation of the 'simple melody' is the so-called *Das Wunder von Karfreitag* theme in the Third Act of *Parsifal*. It is introduced as a contrast after the climax and in meaning is opposite to the procession following it, which develops into a funeral march. Since it is preceded by a very complex symphonic movement, it will be possible to demonstrate the function of *Guter Freitag* only with the help of a scheme that takes into account the conjugation of themes and proportions. It can be said in advance that if we consider all the themes of the opera to be derived from the original one (the left party of analysts), then the contrast of this 'simple melody,' as well as its imaginary 'simplicity,' are due to the genre unexpected for the opera. If we assume that the composer was concerned with the coherence of topics hearing through some analogies rather than with combinatorics (the right-wing party of analysts), then the episode of the *Das Wunder von Karfreitag* becomes even more interesting compositionally, since it acts as a sign indicating that space and time began to change, turning into something new, what hasn't happened yet. Conclusions: the examples of 'simple melody' as the most important episodes, which pulls together and holds all the others, make us clear that their sound form, genre and functions are determined by the genre of each opera, if by genre in this case we mean a completely individual artistic unity, expression concentrated on the main goal at that moment.

Почкаева Владлена Олеговна, студентка 4 курса, кафедра музыкальной журналистики, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Нагина Дана Александровна, кандидат искусствоведения

Vladlena O. Pochkaeva, 4th Year Student, Music Journalism Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Dana A. Nagina, PhD



ОПЕРЫ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДМИТРИЯ ЧЕРНЯКОВА:
ВЗГЛЯД ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Имя Дмитрия Чернякова, выдающегося оперного режиссера, сегодня ассоциируется с новаторскими и экспериментальными решениями в музыкальном театре. Он поставил более 30 спектаклей и стал лауреатом ряда престижных наград, в том числе «Золотой маски» и международной оперной премии *The Opera Awards*.

Творчество режиссера вызывает бурный интерес не только у зрителей, но и профессионалов. Его работы привлекают внимание критиков, журналистов, вызывая различные реакции и комментарии, становятся объектом глубокого анализа и поводом для написания музыковедческих и театроведческих исследований. Американский музыковед Стивен Мейер так охарактеризовал режиссера: «Дмитрий Черняков — новатор, который своим творчеством изменяет представление о том, чем может быть театр и оперное искусство». Особое место в творчестве Чернякова занимают постановки опер Н. А. Римского-Корсакова — именно к его наследию режиссер обращается чаще всего, интерпретируя сюжеты исторических и сказочных опер в русле социально-значимой проблематики. В этих спектаклях находят воплощение важные для творчества Чернякова темы — тотальная несвобода личности, одиночество человека в толпе, политическое насилие и беспомощность индивида перед лицом сильного мира сего. В докладе рассматриваются спектакли Чернякова по операм Римского-Корсакова — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (2012), «Царская невеста» (2013), «Снегурочка» (2017), «Сказка о царе Салтане» (2019) и «Садко» (2020). Какими получились эти постановки? Какие художественные методы использует Черняков для реализации своих идей? Как оценивает спектакли отечественная критика? На эти вопросы автор старается найти ответы в рамках своего доклада.

RIMSKY-KORSAKOV'S OPERAS AS INTERPRETED BY DMITRI TCHERNIAKOV: WHAT DO RUSSIAN CRITICS SAY?

The name of Dmitri Tcherniakov, an outstanding opera director, has been synonymous with innovative and experimental solutions in musical theatre. Tcherniakov has staged over 30 productions and is a winner of numerous prestigious awards, including the *Golden Mask* and the *International Opera Awards*. Tcherniakov's productions arise a great interest to the general public as well as those with more professional expertise in theatre and music. He is in the spotlight of critics and journalists who give him dramatically different reviews. His works become the subject of an in-depth analysis and the focus of research in musicology and theatre studies. According to Steven Mayer, an American musicologist, Tcherniakov is a true pioneer whose creativity transforms the idea of what opera and theatre can be like. In his work, Tcherniakov gives a very special place to Rimsky-Korsakov's operas. He is known for his socially-minded interpretations of Rimsky-Korsakov's legacy, be it a fairy tale or an opera with a historic plot. Thus, Tcherniakov's productions are a mouthpiece of social agenda. In them, he tells his audiences about a total lack of freedom, a feeling of loneliness in a crowd, political violence and a person's helplessness in the face of the powerful. The conference report will discuss Tcherniakov's productions of Rimsky-Korsakov's operas: *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* (2012), *The Tsar's Bride* (2013), *The Snow Maiden* (2017), *The Tale of Tsar Saltan* (2019) and *Sadko* (2020). In particular, the report aims to provide answers to a range of questions. What are these productions like? What range of artistic methods does Tcherniakov use to implement his ideas? What do Russian critics think about Tcherniakov's productions?

ПРИДАНОВА Елена Владимировна, кандидат
искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки,
Нижегородская государственная консерватория имени
М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

**Elena V. PRIDANOVA, PhD, Associate Professor, Music History
Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia**



ОПЕРЫ К. В. ГЛЮКА В ПЛАСТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ АЙСЕДОРА ДУНКАН

Музыкальный театр оказал огромное влияние на выразительные ресурсы инструментальных произведений не только классического, но и последующих периодов. Вот почему партитуры опер и балетов представляются плодотворным источником для выявления в них кинетического (или, пользуясь современной терминологией, жестового) содержательного пласта, который становится более рельефным при его убедительном «переводе» на язык пластики. Свободный танец Айседоры Дункан видится плодотворным «инструментом» для решения этой задачи на материале театрального творчества Глюка. Прежде всего, потому что она была последовательницей французского певца и музыкального педагога второй половины XIX века Франсуа Дельсарта, разработавшего и успешно апробировавшего в собственной артистической деятельности оригинальную теорию «семиотики движений», в том числе, на основе глубокого осмысления взаимосвязи интонации и жеста. Кроме того, американская танцовщица воспитывалась в семье пианистки, слышала музыку с детства, а впоследствии много общалась с исполнителями и композиторами (в частности, с А. Н. Скрябиным), которых убеждали ее художественные эксперименты. Данные обстоятельства позволяют высказать предположение о достоверности осуществленной ею интерпретации звуковой материи языком пластики и, в свою очередь, более детально эксплицировать заложенный в музыкальной образности кинетический потенциал. Поскольку Айседора тщательно продумывала свои композиции, они не менялись от выступления к выступлению. Кроме того, ее многочисленные последовательницы заучивали их в том виде, в каком они были созданы их автором — основательницей детских школ-студий, и сегодня многие из них зафиксированы в видеозаписи. В результате современный исследователь имеет уникальную возможность соотнести музыкальный и пластический варианты «звучания» опусов Глюка, пролив свет как на проблему их взаимовлияния, так и на богатство художественного мира композитора. Среди произведений, которые вошли в репертуар Дункан, — отрывки из «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде», «Альцесты» и «Орфея». В докладе на основе изучения имеющихся в видеоархивах композиций выявлены три типа женских образов, пластическое воплощение которых соотнесено с музыкальными текстами выдающегося оперного реформатора.

CHRISTOPH ORFEO ED EURIDICE WILLIBALD GLUCK'S OPERAS IN A PLASTIC READING BY ISADORA DUNCAN

Musical theater had a huge impact on the expressive resources of instrumental works not only of the classical, but also of subsequent periods. That's why the scores of operas and ballets seem to be a fruitful source for revealing in them a kinetic (or, to use modern

terminology, a gestural) substantial layer, which becomes more prominent when it's convincingly 'translated' into the language of plastics. Isadora Duncan's free dance is seen as a fruitful analytical tool for solving this problem based on the material of Gluck's theatrical work. First of all, because she was a follower of the French singer and music teacher of the second half of the 19th century François Delsarte, who developed and successfully tested in his own artistic activity the original theory of 'semiotics of body movement', including on the basis of a deep understanding of the relationship between intonation and gesture. In addition, the American dancer was raised in the family of a pianist, heard music from childhood, and subsequently communicated a lot with performers and composers (in particular, with Alexander Scriabin), who were convinced by her artistic experiments. These circumstances allow us to make an assumption about some reliability of her interpretation of sound matter in the language of plastics and, in turn, to explicate in more detail the kinetic potential inherent in musical imagery. Since Isadora carefully thought out her compositions, they did not change from performance to performance. In addition, her numerous followers memorized them in the form in which they were created by their author, the founder of children's studio schools, and today many of them are fixed in video recordings. As a result, a modern researcher has a unique opportunity to correlate musical and plastic variants of the 'sound' of Gluck's opuses, shedding light both on the problem of their mutual influence and on the richness of the composer's artistic world. Among the works included in Duncan's repertoire are excerpts from *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste* and *Orfeo ed Euridice*. Based on the study of compositions available in video archives, the report identifies three types of female images, the plastic embodiment of which is correlated with the musical texts of an outstanding opera reformer.

ПЫЛАЕВА Лариса Дмитриевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории музыки, Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия

Larisa D. PYLAEVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Theory and History of Music Department, Perm State Institute of Culture, Perm, Russia



ДИВЕРТИСМЕНТ В КЛАВЕСИННЫХ И КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО: О РАЗНООБРАЗИИ КОМПОЗИТОРСКИХ РЕШЕНИЙ

Популярность дивертисмента в музыке французского барокко обусловлена его тесной связью с культурой развлечений, увеселений королевского двора и придворной аристократии. Подчеркнуто зрелищный характер дивертисменты получали в различного рода сценических постановках эпохи Людовика XIV — балетах, «трагедиях на музыке», операх, драматических спектаклях. Целая плеяда французских композиторов во главе с Люлли создавали дивертисменты как самостоятельные театральные пьесы: Анри Демаре, Андре Кампра, Жан-Жозеф Муре. Идея дивертисмента как своеобразного миниатюрного спектакля оказалась привлекательной для клавиесинистов Жана-Франсуа Дандриё и Луи Клода Дакена, которые стали включать в свои сюиты объединения пьес под общим наименованием *дивертисмент*. В подражание театральным прообразам здесь присутствуют французская увертюры и масштабная шакон либо пассакалья в качестве завершения. Во второй половине XVIII

века дивертисмент получает распространение в камерно-ансамблевой литературе, становясь самостоятельным жанром. Оригинальные примеры такого рода — у Мишеля Корретта: один написан для двух труб, состав частей (Фанфары, Марш) в соответствии с тембрами ассоциируется с военной музыкой; другой – интересный программный образец с подробными композиторскими ремарками (наподобие «Времен года» Антонио Вивальди). Связь облика дивертисмента с исполнительским составом присутствует и у такого автора, как Николя Шедевиль: участие волынок предполагает изображение картин сельской жизни. Инструментальным дивертисментам в значительной степени присуща индивидуальность решения, избегание типичного и нормативного. Напротив, неизменным является использование танцевальных жанров, стремление к зрелищности, подчеркиваемое звукоизобразительными элементами. Связь с театральными истоками, выступающая в качестве родового признака, фигурирует как атрибут французского национального менталитета.

DIVERTIMENTO IN HARPSICHORD AND CHAMBER ENSEMBLE WORKS OF THE FRENCH BAROQUE: ON THE VARIETY OF COMPOSITIONAL SOLUTIONS

The popularity of divertimento in French Baroque music is due to its close connection with the culture of entertainment of the royal court and the court aristocracy. Divertissements were spectacular in various kinds of stage productions of the Louis XIV era — ballets, *tragedies en musique*, operas, dramatic performances. A number of French composers, led by Lully, created divertissements as independent theatrical plays: Henri Desmarests, André Campra, Jean-Joseph Mouret. The idea of a divertimento as a kind of miniature performance turned out to be attractive to harpsichordists Jean-François Dandrieu and Louis Claude Daquin, who began to include in their suites combinations of pieces under the common name *divertimento*. In imitation of theatrical prototypes, there are French overtures and a large-scale chaconne or passacaglia as a conclusion. In the second half of the 18th century, divertimento became widespread in chamber and ensemble literature, becoming an independent genre. Michel Corrette has original examples of this kind: one is written for two trumpets, the composition of the movements (Fanfare, March) in accordance with the timbres is associated with military music; the other is an interesting program sample with detailed composer's remarks (like *Le quattro stagioni* by Antonio Vivaldi). The connection between the appearance of the divertissement and the performing composition is also present in the works by Nicolas Chédeville: the participation of bagpipes involves the depiction of rural life paintings. Instrumental divertissements are largely characterized by the individuality of the solution, avoiding the typical and normative features. On the contrary, the use of dance genres, the desire for entertainment, emphasized by sound-imaginative elements, is indispensable. The connection with theatrical origins, acting as a generic feature, appears as an attribute of the French national mentality.

РАКУ Марина Григорьевна, доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник, Государственный
институт искусствознания, Москва, Россия

Marina G. RAKU, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading
Researcher, State Institute of Art Studies, Moscow,
Russia



В докладе ставится вопрос о театральном идеале Сергея Прокофьева — цели его исканий, объединившей разные жанры его творчества. Уже в ранних оперных опытах, равно как и в обращении к вокальной миниатюре, в качестве ключа к решению этой задачи намечается декламация: как вокальная (по стопам Мусоргского и в некоторой полемике с Вагнером), так и актерская мелодекламация (в продолжение сценической и музыкально-поэтической традиции Серебряного века) — слово, положенное на музыку, но не подчинившееся ей до конца. Эти поиски подтолкнули его размышления над потенциальными парижскими заказами 1920-х годов (Иды Рубинштейн и Шошаны Авивит). Они открывали композитору путь к неким еще не опробованным жанрам и синтетическим театральным направлениям, но, к сожалению, не состоялись. Новый импульс к такого рода поискам, хотя и в совершенно ином стиле и с иной мировоззренческой подкладкой, поступил к нему в начале 1930-х из СССР. Раздумья над совместной работой с советским драматургом Александром Афиногеновым, создание музыкальной партитуры к спектаклям Александра Таирова «Египетские ночи» и «Евгений Онегин» в Камерном театре, а затем и начало работы над «Борисом Годуновым» с Всеволодом Мейерхольдом приводят Прокофьева к точной формулировке направления своих усилий: «декламация с музыкой». «Местом прописки» этого искомого жанра, по его мысли, могла стать как опера, так и драматический театр. Однако трагическая судьба почти всех этих работ (за исключением дошедших до сцены «Египетских ночей») не позволила композитору беспрепятственно идти по этому пути. И все же обширное автоцитирование не использованного драматическим театром материала в оперных опусах Прокофьева являет наглядную связь между этими двумя сферами его творчества и взаимозависимость их эстетических идеалов в его представлениях. Однако наибольшему приближению к этим идеалам способствовала работа композитора с Сергеем Эйзенштейном, который так же, как Прокофьев рассматривал оперный жанр как основу будущего всеохватного художественного синтеза с включением в него выразительных и технических средств звукового кинематографа. Но и это, по видимому, не стало финальным этапом размышлений Прокофьева о своем «идеальном театре». Некоторые штрихи стиля его последних оперных сочинений и свидетельства о размышлениях над будущими планами говорят о парадоксальных поворотах мысли, которые могли обещать непредсказуемые жанровые решения, еще раз оправдывают его репутацию гения.

‘IDEAL THEATER’ BY PROKOFIEV: PHASES OF NON-IMPLEMENTATION

The report raises the question of the theatrical ideal of Sergei Prokofiev — the goal of his quest, which united the different genres of his work. Already in early operatic experiments, as well as in turning to vocal miniature, declamation is outlined as the key to solving this problem: both vocal (in the footsteps of Mussorgsky and in some polemics with Wagner), and actor’s melodic declamation (in continuation of stage and musical poetic tradition of the Silver Age) is a word set to music, but not completely subordinated to it. This search prompted his consideration of potential Parisian commissions from the 1920s (Ida Rubinstein and Shoshana Avivit). They opened the way for the composer to certain untested genres and synthetic theatrical directions, but, unfortunately, they did not take place. A new

impulse for this kind of search, albeit in a completely different style and with a different ideological background, came to him in the early 1930s from the USSR. Reflections on joint work with the Soviet playwright Alexander Afinogenov, the creation of a musical score for Alexander Tairov's performances *The Egyptian Nights* and *Eugene Onegin* at the Chamber Theater, and then the beginning of work on *Boris Godunov* with Vsevolod Meyerhold lead Prokofiev to a precise formulation of the direction of his effort: 'recitation with music.' In his opinion, the 'place of residence' of this sought-after genre could be both opera and drama theater. However, the tragic fate of almost all of these works (with the exception of *The Egyptian Nights* that reached the stage) did not allow the composer to follow this path unhindered. And yet, the extensive auto-citation of material not used by the dramatic theater in Prokofiev's operatic opuses demonstrates a clear connection between these two spheres of his work and the interdependence of their aesthetic ideals in his ideas. However, the closest approach to these ideals was facilitated by the composer's work with Sergei Eisenstein, who, like Prokofiev, considered the opera genre as the basis for a future all-encompassing artistic synthesis with the inclusion of the expressive and technical means of sound cinema. But this, apparently, did not become the final stage of Prokofiev's thoughts about his 'ideal theater.' Some of the stylistic touches of his last operatic works and evidence of reflection on future plans suggest paradoxical turns of thought that could promise unpredictable genre solutions, once again justifying his reputation as a genius.

РЕШЕТНИКОВА Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра вокального искусства, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Svetlana V. RESHETNIKOVA, PhD, Associate Professor, Department of Vocal Art, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Tatarstan, Russia



ТВОРЧЕСКИЙ ПРОФИЛЬ ДЖОВАННИ АНСАНИ: К 280-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ПЕВЦА

Доклад посвящен великому итальянскому тенору конца XVIII — начала XIX веков, исполнителю главных партий в операх *seria* — Джованни Ансани (1744–1826). В работе рассматриваются особенности его творческой биографии. Ансани был очень яркой фигурой в истории оперного исполнительства. Искусству пения он обучался предположительно у Н. Порпоры, неаполитанского маэстро, воспитавшего певцов-кастратов Фаринелли и Каффарелли. Дебют Ансани состоялся в 1768 году в опере «Энцио» Н. Йомелли в болонском *Teatro Communale*. С 1773 года он начал выступать в крупнейших театрах Италии, исполняя главные мужские партии (*primo uomo*) в операх *seria* Й. Мысливечека, П. Анфосси, В. Мартина-и-Солера, Дж. Паизиелло, П. Гульельми, наравне с такими прославленными певцами-кастратами как Г. Паккьяротти и Ф. Ронкалья. Исполнительский стиль Ансани отличался необычайной выразительностью, редкой чистотой интонации и блестящей вокальной техникой. Ансани проявил себя не только как оперный исполнитель, но и как вокальный педагог. По завершении певческой карьеры он перешел к преподавательской деятельности, работал в неаполитанской консерватории *Pietà dei Turchini* и занимался частной практикой. Одним из его учеников был бас Луиджи Лаблаш, кроме того, у него стажировались представители знаменитой музыкальной династии Гарсиа. Творчество

Ансани оказало значительное влияние на развитие эволюцию вокальных и драматических амплуа в опере рубежа XVIII–XIX веков. Благодаря появлению исполнителей, подобных Ансани, статус тенорового голоса значительно повысился, и в 1770–1800-е годы тенора в Неаполе стали выступать в опере наравне с кастратами. И тем, и другим теперь в спектаклях могли быть отведены главные роли: мудрых правителей, героев-любовников, храбрых военачальников, соперников и союзников. Тенора оказались не менее проворными в технике пения, но более убедительными в отношении драматической выразительности и, впоследствии, полностью вытеснили кастратов с оперных сцен.

CREATIVE PROFILE OF GIOVANNI ANSANI: ON THE SINGER'S 280TH ANNIVERSARY

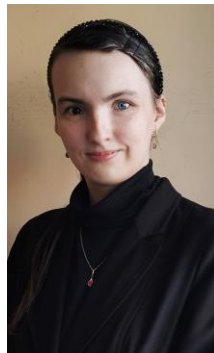
The paper is devoted to the great Italian tenor of the late 18th and early 19th centuries, performer of the main roles in operas *seria* — Giovanni Ansani (1744–1826). The work examines the features of his creative biography. Ansani was a very bright figure in the history of opera performance. He allegedly studied the art of singing from Niccolò Porpora, a Neapolitan maestro who trained castrati singers: Farinelli and Caffarelli. Giovanni Ansani's debut took place in 1768 in the opera *Enzio* by Niccolò Jommelli at the Teatro Comunale in Bologna. Since 1773, he began performing in the largest theaters in Italy, performing the main male roles (*primo uomo*) in the operas *seria* by Josef Mysliveček, Pasquale Anfossi, Vicente Martín y Soler, Giovanni Paisiello, Pietro Guglielmi, along with such famous castrati singers as Gaspare Pacchiarotti and Francesco Roncaglia. Giovanni Ansani's performing style was distinguished by extraordinary expressiveness, rare purity of intonation and brilliant vocal technique. Ansani proved himself not only as an excellent opera performer, but also as a talented vocal teacher. After completing his singing career, he moved on to teaching, worked at the Neapolitan conservatory *Pietà dei Turchini* and was engaged in private practice. One of Maestro Ansani's students at the conservatory was bass Luigi Lablache, in addition, representatives of the famous musical dynasty trained under him: tenor Manuel del Populo Vicente Garcia and his son Manuel Patricio Rodriguez Garcia. Ansani's work had a significant influence on the development of the evolution of vocal and dramatic roles in opera at the turn of the 18th–19th centuries. Thanks to the emergence of performers like Ansani, the status of the tenor voice increased significantly, and in the 1770s–1800s, tenors in Naples began to perform in opera on a par with castrati. Both of them could now be given the main roles in performances: wise rulers, hero-lovers, brave military leaders, rivals and allies. Tenors turned out to be no less agile in singing technique, but more convincing in terms of dramatic expressiveness and, subsequently, completely replaced castrati from opera stages.

РОМАНОВА Алина Михайловна, студентка V курса,
композиторско-музыковедческий факультет
(специальность «Музыковедение»), Нижегородская
государственная консерватория имени М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

Научный руководитель — Кром Анна Евгеньевна, доктор
искусствоведения

Alina M. ROMANOVA, 5th Year Student, Composition and
Musicology Faculty, Nizhny Novgorod State Glinka
Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia

Scientific adviser — Anna E. Krom, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)



THE END К. СИБУЙЯ: ОПЕРА ДЛЯ ВОКАЛОИДА

The End (2013) современного японского композитора Кейичиро Сибуйя (1976) — первая опера, написанная для самого известного в Японии вокалоида Хацуне Мику. Сочинение является единственным опусом, созданным специально для виртуальной певицы. Выбор главной героини обусловил основную проблематику произведения. Самосознание искусственного интеллекта и осмысление им феномена смерти вырастает до масштабов архетипического библейского сюжета о грехопадении. Музыкальный язык сочетает современные академические техники (электронная музыка, шумы, сонористика, репетитивная техника) и японский эстрадный стиль *j-rock*, характеризующий героиню. Формирование сценического пространства и моделирование персонажей происходит при помощи голограмм, образ Хацуне Мику решен в графике аниме. Сюжет об «очеловечивании» вокалоида раскрывается посредством особенностей оперного жанра: аллегорическая фабула находит отражение в музыкальной драматургии; присутствуют традиционно-оперные жанровые составляющие — арии, мелодизированные речитативы, речевые диалоги и монологи; композиция представлена номерной структурой; опера открывается вступлением, построенным на основных инструментальных лейтмотивах; персонажи характеризуются лейттемами; каждый герой представлен определенным типом вокального интонирования (мелодический речитатив, ритмизованная речь), лейт-стилями (*j-rock*) и лейт-техниками (репетитивность); визуальная составляющая подчеркнута наглядно воплощает содержание текста либретто, мысли, чувства и действия персонажей. Опера предлагает новый уровень синтеза музыки, слова, визуального оформления: все компоненты спаяны воедино, «прорастают» друг в друге, порождая новые смыслы и ассоциации. В *The End* переплетены культуры Востока и Запада. Японские традиции выражаются в применении национальных религиозных образов-символов, обращении к вокалоидам, внедрении жанра *j-rock* и графики аниме, а также акцентировании внимания на проблемах технического прогресса, атомизированности общества и тотального одиночества человека. От западной традиции заимствуется жанровая основа и ее выразительные возможности, музыкальные принципы развития и современные техники письма. Сплав двух культур делает оперу универсальным произведением, направленным на публику всего мира.

The End (2013) by contemporary Japanese composer Keiichiro Shibuya (1976) is the first opera for Japan's most famous vocaloid, Hatsune Miku. The composition is the only opus created specifically for the virtual singer. The choice of the main character determined the main issues of the opera. The self-awareness of artificial intelligence and its understanding of the phenomenon of death grows to the scale of the archetypal biblical story of the Fall. The musical language combines academic traditions (electronic music, noise, sonorism, repetitive technique) and the Japanese *j-rock* pop style, which characterizes Hatsune Miku. The formation of the stage space and modeling of characters occurs with the help of holograms; the image of Hatsune Miku is depicted in anime graphics. The plot of the 'humanization' of the vocaloid is revealed through the features of the operatic genre: the allegorical fable is reflected in musical dramaturgy; there are traditional operatic genre components — arias, melodized recitatives, spoken dialogues and monologues; the composition is represented by a number structure; the opera opens with an introduction built on the main instrumental leitmotifs; characters are characterized by leittimbres; each character is represented by a certain type of vocal intonation (melodic recitative, rhythmic speech), leitstyles (*j-rock*) and leittechniques (repetitive technique); the visual component emphatically clearly embodies the content of the libretto text, thoughts, feelings and actions of the characters. Opera offers a new level of synthesis of music, words, and visual design: all components are welded together, 'grow' into each other, giving rise to new meanings and associations. *The End* intertwines the cultures of East and West. Japanese traditions are expressed in the use of national religious images and symbols, appeal to vocaloids, the introduction of the *j-rock* genre and anime graphics, as well as focusing on the problems of technological progress, the atomization of society and the total loneliness of man. The genre basis and its expressive capabilities, musical principles of development and modern writing techniques are borrowed from the Western tradition. The fusion of two cultures makes opera a universal work aimed at audiences all over the world.

РОМАШУК Инна Михайловна, доктор искусствоведения,
профессор, проректор, Государственный музыкально-
педагогический институт имени М. М. Ипполитова-
Иванова, Москва, Россия

Inna ROMATSCHUK, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full
Professor, Vice-Rector, Ippolitov-Ivanov Music and
Pedagogical State Institute, Moscow, Russia



ОПЕРНЫЙ ТЕАТР АНТОНИО СПАДАВЕККИА

Время и опера, забытые произведения, ранее востребованные музыкальными театрами и их сопричастность истории отечественной культуры — эти и другие проблемы возникают при обращении к наследию Антонио Эммануиловича Спадавеккиа (1907–1988), имя и творчество которого остаются в тени. Принадлежа когорте советских композиторов старшего поколения, он оставил большое наследие. Основное место в нем занимают музыкально-театральные жанры, прежде всего — оперы, созданные на протяжении 1940–1980-х годов. Они входили в репертуар разных театров страны, органично вписывались в культуру своего времени, отвечая на его

запросы. Были созвучны исторической рефлексии, темам и образам, прямо или косвенно связанным с событиями революции, войны, с потрясениями, переворачивающими судьбы людей («Хождение по мукам», 1949–1953; «Овод», 1957; «Юкки», 1967; «Судьба чекиста Ермакова», 1984). Вместе с тем композитор, с присущими ему искрометным юмором и простосердечной лирикой раскрыл содержание комедии характеров Карло Гольдони «Хозяин гостиницы» (1947). Мастер выразительного музыкального портрета (что характерно для всех его опер), он создал живой, яркий оперный образ Швейка в опере с сатирическими, гротескными сценами и ситуациями («Бравый солдат Швейк», 1962). Спадавецкиа чувствовал вкус к разным национальным культурам. Фольклорные мотивы дополняют общий текст опер композитора, придают им особый колорит и достоверность (аллюзии, цитаты, жанровые формы). Всегда ясно и четко выстроенная драматургия опер Спадавецкиа имеет своей основой широкий круг традиций русской и зарубежной музыки (здесь важна поэтика ассоциаций). Имея итальянскую родословную, он с явным интересом обращался к свойствам этой оперной культуры, сохранял приоритет в отношении русской классики, испытал влияние Прокофьева. В оперной культуре минувшего века выделилась и до сих пор вызывает интерес его моноопера «Письмо незнакомки» (1974) с ее экспрессивной лирикой. Вместе с тем и его другие оперы разных жанров, с их общедоступным современным языком, взволнованным эмоциональным характером, «новой простотой» привлекают особым, доверительным тоном, сопричастием к происходящему на оперной сцене, своего рода «лирическим присутствием автора»³. И дополняют общую панораму большого текста оперной культуры XX века.

ANTONIO SPADAVECCHIA'S OPERAS

Time and opera, forgotten works previously in demand by musical theaters and their involvement in the history of national culture — these and other problems arise when referring to the legacy of Antonio Spadavecchia (1907–1988), whose name and work remain in the shadows. Belonging to a cohort of Soviet composers of the older generation, he left a great legacy and musical and theatrical genres occupy the main place in it, primarily operas created by him during the 1940s–1980s. They were part of the repertoire of various theaters in the country, organically fit into the culture of their time, responding to its requests. They were consonant with historical reflection, themes and images directly or indirectly related to the events of the revolution, the war, and the upheavals that turn people's destinies (operas *The Road to Calvary*, 1949–1953; *The Gadfly*, 1957; *Yucca*, 1967; *The Fate of the Chekist Ermakov*, 1984). At the same time, the composer, with his inherent with sparkling humor and simple-hearted lyrics, he revealed the content of Carlo Goldoni's comedy of characters *La locandiera* (1947). A master of expressive musical portraiture (which is typical of all his operas), he created a lively, vivid operatic image of the brave soldier Schweik in an opera with satirical, grotesque scenes and situations (*The Good Soldier Švejk*, 1962). Spadavecchia had a taste for different national cultures. Folklore motifs, like 'colorful strokes,' complement the general text of the composer's operas, give them a special flavor and authenticity (allusions, quotations, genre forms). The always clearly and precisely structured dramaturgy of Spadavecchia operas is based on a wide range of traditions of Russian and foreign music

³ Гинзбург Лидия. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 53.

(the poetics of associations is important here). Having an Italian ancestry, he turned with obvious interest to the properties of this opera culture, maintained priority in relation to Russian classics, and was influenced by Prokofiev. In the opera culture of the last century, his monopera *The Letter of a Stranger* (1974) with its expressive lyrics stood out and still arouses interest. At the same time, his other operas of different genres, with their generally accessible modern language, agitated emotional character, ‘new simplicity’ attract with a special, confidential tone, involvement in what is happening on the opera stage, a kind of ‘lyrical presence of the author.’ And they complement the general panorama of the large text of the opera culture of the twentieth century.

РУДКО Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Mariya V. RUDKO, PhD, Associated Professor, Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia



ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОПЕРНОГО ТРИПТИХА ДЖ. ФР. МАЛИПЬЕРО
«ОРФЕИДЫ»: ИГРА ИЛИ ДРАМА?

Оперное наследие Джан Франческо Малипьери (1882–1973), насчитывающее более 30 опер, занимает особое место в многоликой панораме итальянского музыкального искусства XX века. Долгий жизненный путь композитора, современника бурных социальных потрясений национального и общеевропейского масштабов, выдался необычайно насыщенным. Музыкально-поэтический театр Малипьери отличается органичным единством разнообразных моделей и форм, сочетанием символистских эстетических принципов с игровыми выразительными средствами. Контрапунктические влечения подтекстовых нюансов создают уникальное, многомерное, художественно-стилевое пространство. На рубеже 1910–1920-х годов, почти одновременно с Пуччини, Малипьери в своем музыкальном театре приходит к форме триптиха. Обращение композитора к такого рода трехчастной оперной форме объясняется сложностью музыкально-поэтических замыслов (амбивалентностью содержательного аспекта, драматургической многоуровневостью). Триптих «Орфейды» (1918–1922), включающий оперы «Смерть масок», «Семь канцон» и «Орфей, или Восьмая канцона», по праву считается первым крупным достижением венецианского мастера в музыкальном театре. Композиционным и смысловым ядром «Орфейд» являются «Семь канцон», где в необычном соединении сосуществуют реальные образы и ускользающие символы, современность и архаика. От пунктиром намеченных, недосказанных историй веет духом трагической условности. По контрасту с мрачной символикой «Семи канцон», пролог и эпилог триптиха «Орфейды» приближены к эстетике игрового театра. В «Орфейдах» разворачивается художественно-стилевая дискуссия: балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность; эстетика представления или эстетика переживания; игра или драма? Эти дилеммы остаются неразрешимыми. Эстетическая концепция триптиха получает «открытый финал».

ARTISTIC AND STYLISTIC CONCEPT OF GIAN FRANCESCO MALIPIERO'S OPERA TRIPTYCH
L'ORFEIDE: PLAY OR DRAMA?

The operatic heritage of Gian Francesco Malipiero (1882–1973), numbering more than 30 opuses, occupies a special place in the diverse panorama of Italian musical art of the 20th century. The long life of the composer, a contemporary of turbulent social upheavals on a national and pan-European scale, turned out to be unusually eventful. Malipiero's musical and poetic theater is characterized by an organic unity of various models and forms, combining symbolist aesthetic principles with playful expressive means. Counterpoint interweaving of subtextual nuances creates a unique, multi-dimensional, artistic and stylistic space. At the turn of the 1910s and 1920s, almost simultaneously with Puccini, Malipiero in his musical theater came to the form of a triptych. The composer's appeal to this kind of three-part opera form is explained by the complexity of musical and poetic ideas (ambivalence of the content aspect, dramatic multilevelness). The triptych *L'Orfeide* (1918–1922), including the operas *La morte delle maschere* (*The Death of Masks*), *Sette canzoni* (*The Seven Songs*) and *Orfeo, ovvero L'ottava canzone* (*Orpheus, or The Eighth Song*), is rightfully considered the first major achievement of the venetian master in musical theater. *Sette canzoni* is the compositional and semantic core of the *L'Orfeide*, where real images and elusive symbols, modernity and archaism coexist in an unusual combination. The spirit of tragic convention emanates from the dotted lines outlined, untold stories. In contrast to the gloomy symbolism of the *Sette canzoni*, the prologue and epilogue of the triptych *L'Orfeide* are close to the aesthetics of play theater. An artistic and stylistic discussion unfolds in the *L'Orfeide*: a farcical comedy with masks or 'high' professional art reflecting reality itself? the aesthetics of representation or the aesthetics of experience? A play or a drama? These dilemmas remain unsolvable. The aesthetic concept of the triptych receives an 'open finale.'

РУДЯКОВА Алла Эдуардовна, кандидат
искусствоведения, преподаватель, кафедра
академического пения, кафедра истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной
педагогике, Саратовская консерватория имени
Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Alla E. RUDYAKOVA, PhD, Lecturer, Academic Singing
Department, Department of Performing Arts History
and Theory and Music Pedagogy, Saratov State Sobinov
Conservatoire, Saratov, Russia



ПАРТИЯ ГЕРМАНА В ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕРВОГО ПРОФЕССОРА
САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ МИХАИЛА ЕФИМОВИЧА МЕДВЕДЕВА

Русский тенор Михаил Ефимович Медведев (1858–1925) — первый исполнитель партии Ленского в опере «Евгений Онегин» — причисляется к выдающимся исполнителям, оставившим значительный след в развитии русского оперного искусства. Он был первым профессором Саратовской консерватории, в которой преподавал с момента ее открытия (1912) до своей смерти в 1925 году. В докладе освещена творческая биография певца. Особое внимание уделено его работе над ролью Германа в «Пиковой даме» П. И. Чайковского: он был первым ее

исполнителем в Киеве (1890) и в Московском Большом театре (1891). Во время репетиций Медведев постоянно консультировался с Чайковским, спрашивал его совета по поводу создания образа героя, особенностям его вокальной трактовки, даже о правильном построении верхнего регистра голоса. На подаренном после блестящей премьеры молодому певцу клавире Чайковский написал: «Лучшему Герману» (хранится в доме-музее Чайковского в Клину). Партия Германа исполнялась Медведевым во многих городах во время гастролей, и всегда эти выступления сопровождались успехом. В докладе использованы документальные материалы, освещающие деятельность Медведева в Саратове.

HERMAN'S PART IN THE CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF MIKHAIL YEFIMOVICH MEDVEDEV, THE FIRST PROFESSOR OF THE SARATOV CONSERVATORY

Russian tenor Mikhail Medvedev (1858–1925), the first performer of the role of Lensky in the opera *Eugene Onegin*, is considered one of the outstanding performers who left a significant mark on the development of Russian opera. He was the first professor at the Saratov Conservatory, where he taught from its opening (1912) until his death in 1925. The report covers the singer's creative biography. Particular attention is paid to his performance of the role of Herman in Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*: he was its first performer in Kyiv (1890) and at the Moscow Bolshoi Theater (1891). During rehearsals, Medvedev constantly consulted with Tchaikovsky, asking his advice on creating the image of the hero, the peculiarities of his vocal interpretation, even on the correct construction of the upper register of the voice. On the clavir presented to the young singer after the brilliant premiere, Tchaikovsky wrote: 'To the best Herman' (kept in the Tchaikovsky House-Museum in Klin). The role of Herman was performed by Medvedev in many cities during his tours, and these performances were always accompanied by success. The report uses documentary materials covering Medvedev's activities in Saratov.

РЫБКОВА Ирина Владимировна, кандидат
искусствоведения, доцент, Саратовская
государственная консерватория имени
Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Irina V. RYBKOVA, PhD, Associate Professor, Saratov State
Sobinov Conservatoire, Saratov, Russia



СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ОПЕРЕ А. Г. ШНИТКЕ «ЖИЗНЬ С ИДИОТОМ»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ
РАКУРС РАССМОТРЕНИЯ

В оперном творчестве А. Г. Шнитке широко раскрыты основные установки творчества композитора. Оперы «Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «История доктора Иоганна Фауста» отразили дух современности, обращение к прошлому и размышления о вечности. Опера «Жизнь с идиотом», написанная на либретто В. В. Ерофеева, была для многих вызовом, воплощением на отечественной сцене принципов театра абсурда. Провокативность текста и отчасти музыкального языка образуют множество вопросов, которые, в свою очередь, приводят к необходимости осмыслить систему персонажей, выстраиваемую в опере, с точки зрения структуры личности. Между рассказом Ерофеева и его же либретто пролегла пропасть. На место абсурда, эпатажа и литературных переключек в опере встают парадоксальность мышления и аллюзии

музыкальные, что усложняет восприятие материала. На наличие широкого контекста указывал сам композитор, он был против понимания персонажа «Вова» только как В. И. Ленина («Привязанный ко времени, образ теряет несколько измерений»). Другим импульсом к рассмотрению оперы с точки зрения структуры личности К. Г. Юнга стали слова Марселя Пруста (тоже введенного в оперу в качестве персонажа): свою «главную» книгу «В поисках утраченного времени» он называет «опытом серии романов о Бессознательном». В этих двух утверждениях кроется некая загадка, разгадку которой Шнитке предлагает в опере. В опере присутствует разветвленная система двойников (Я — Молодой Человек, Я — Вова, молодая жена — старая жена), она уподобляется оппозиции высших и низших проявлений природы человека (парадоксально сочетание стремления к идеалу и гордости, напоминающее героев Ф. М. Достоевского). Однако постоянный «фокус внимания» на трех персонажах заставляет вспомнить о триаде «Я — тень — анима». Появление Вовы подобно знакомству с архетипом тени (не зря этот персонаж так и не обретает дара речи), который выходит из-под контроля и пытается «захватить власть». Он стремится выстроить собственную триаду «Жена — Я — Вова», где он встает на место анимуса. Существование этой «конструкции» обрывает аборт Жены. Отчаянной попыткой вырваться из оков триады «Я — тень — анима» для Вовы становится убийство Жены, но для главного персонажа — это катастрофический шаг, оборачивающийся полной потерей себя. Он возвращается в ту же точку, с которой он начал, но теперь в совсем ином качестве. Разрушение личности приводит к разрушению сюжета. В опере «Жизнь с идиотом» Шнитке продолжает художественное осмысление волнующих его вопросов. Если в «Стихах покаянных» он пытается найти ответ через вопрошание к надличностному, то в опере он заглядывает в сердцевину структуры личности и там он находит дьявола, который «рыкающий лев, все ищет, где добыть наживу». В беседе с А. В. Ивашкиным он говорит, что это «еще одна ступень к *Фаусту*», его последней опере.

THE SYSTEM OF CHARACTERS IN THE OPERA *LIFE WITH AN IDIOT* BY ALFRED SCHNITTKE:
PSYCHOLOGICAL ASPECT

Operas by Alfred Schnittke widely reveal the main principles of the composer's work. The operas *Life with an Idiot*, *Gesualdo*, *The Story of Doctor Johann Faust* reflected the spirit of modernity, an appeal to the past and reflections on eternity. The opera *Life with an Idiot*, written on a libretto by Victor Erofeev, was a challenge for many, the embodiment of the principles of the theater of the absurd on the domestic stage. The provocative nature of the text and partly the musical language create many questions, which, in turn, lead to the need to comprehend the system of characters built in the opera from the point of view of personality structure. The story of Erofeev and his own libretto was different. In return of absurdity, shockingness and literary echoes, paradoxical thinking and musical allusions take place, which complicates the perception of the material. The composer himself pointed out the presence of a broad context; he was against understanding the character of Vova only as Vladimir Lenin ('Bound to time, the image loses several dimensions'). Another impulse to consider opera from the point of view of the personality structure of Carl Gustav Jung became the words of Marcel Proust (also introduced into the opera as a character): he calls his 'main' book *À la recherche du temps perdu* 'an experience in a series of novels about the *Unconscious*.' In these two statements lies a certain mystery, the solution to which Schnittke

suggests at the opera. The opera contains an extensive system of doubles ('Me' — a Young Man, 'Me' — Vova, a young wife — an old wife), it is likened to the opposition of the highest and lowest manifestations of human nature (a paradoxical combination of the desire for an ideal and pride, reminiscent of the heroes of Fyodor Dostoevsky). However, the constant 'focus of attention' on three characters makes us remember the triad 'I — shadow — anima'. Vova's entrance to the forefront is like meeting the archetype of the shadow (it's not for nothing that this character never gains the gift of speech), who gets out of control and tries to 'seize power.' He strives to build his own triad 'Wife — Me — Vova,' where he takes the place of the animus. The existence of this 'construction' is interrupted by the Wife's abortion. Vova's desperate attempt to break out of the shackles of the 'I – shadow – anima' triad is the murder of his Wife, but for the main character this is a catastrophic step that results in a complete loss of himself. He returns to the same point from which he began, but now in a completely different capacity. The destruction of personality leads to the destruction of the plot. In the opera *Life with an Idiot* by Schnittke continues to artistically comprehend the issues that concern him. If in *The Poems of Repentance* he tries to find an answer through questioning the transpersonal, then in the opera he looks into the core of the personality structure and there he finds the devil, who is 'a roaring lion, always looking for where to make a profit.' In a conversation with Alexander Ivashkin he says that this is 'another step towards Faust,' his last opera.

РЫЖИНСКИЙ Александр Сергеевич, доктор
искусствоведения, профессор, ректор, Российская
академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Aleksandr S. RYZHINSKII, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Professor, Rector, Gnesins Russian Academy of Music,
Moscow, Russia



ОТ *PROMETEO* НОНО К *SHADOWTIME* ФЕРНИХОУ: ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ *DRAMA IN MUSICA*

FROM NONO'S *PROMETEO* TO FERNEYHOUGH'S *SHADOWTIME*:
THE EVOLUTION OF *DRAMA IN MUSICA* CONCEPT

СААМИШВИЛИ Наталья Николаевна, кандидат
искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор
теории музыки, Государственный институт
искусствознания, Москва, Россия

Natalia N. SAAMISHWILI, PhD, Senior Researcher, Music Theory
Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



«ИЗ ГРАММАТИКИ СНОВ»: К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРАХ КАЙИ СААРИАХО

Финский композитор Кайя Саариахо (1952–2023) занимает одно из самых видных мест на небосклоне современного музыкального искусства. Ее творчество уже в течение нескольких продолжает оставаться в фокусе зрительского и исследовательского интереса. Пять опер композитора, несомненно, представляют область особого внимания как у научной, так и среди любителей академической музыки. Характерной чертой музыкального театра Саариахо исследователя видят

использование новых элементов, появление которых не создает ощущения радикального ухода от традиции, а напротив — ее гармоничного обновления. В докладе предпринята попытка изучения подхода композитора к драматургии оперного жанра, являющейся, с нашей точки зрения, существенной и оригинальной стороной авторской позиции. Наблюдение за эволюцией пути Саариахо в мире оперы показывает, что каждый следующий опыт в этом жанре был, в значительной степени, освоением нового пространства, связанного с новыми темами, сюжетами, идеями, форматами. Однако все произведения, вне сомнения, несут в себе отпечаток единого авторского стиля. В каждой опере Саариахо ставит значимые, в некотором роде, глобальные философские вопросы, приглашая к размышлению над ними. Общие черты между всеми операми ощутимы также и на уровне композиции и драматургии. Подход Саариахо в этой области оригинален и проистекает из ее особого видения оперного нарратива, который она мыслит как своеобразное отражение логики сновидений. Все оперы композитора в той или иной степени реализуют эту логику. В некоторых случаях это выражено в интерполировании эпизодов сна или иных видений, в других случаях — в представлении особых экзистенциальных / ментальных состояний героев и / или в наслоении различных сюжетных линий.

FROM THE GRAMMAR OF DREAMS:

ON THE QUESTION OF DRAMATURGY IN THE OPERAS OF KAIJA SAARIAHO

Finnish composer Kaija Saariaho (1952–2023) takes one of the most prominent places in the firmament of contemporary musical art. Her work has been in the focus of audience and research interest for several decades. The composer's five operas undoubtedly represent an area of special attention among both scientific and academic music lovers. Researchers see the use of new elements as a characteristic feature of the Saariaho's musical theater, the appearance of which does not create a sense of radical departure from tradition, but on the contrary, its harmonious renewal. In our report, we would like to make an attempt to study the composer's approach to the dramaturgy of the opera genre, which, from our point of view, is an essential and original side of the author's approach. Observing the evolution of Saariaho's path in the world of opera shows that each subsequent experience in this genre was, to a large extent, the exploration of a new space associated with new themes, plots, ideas, formats. However, all the works, without a doubt, bear the imprint of the same author's style. From one opera to another, the composer poses significant, in some way, global and philosophical questions to the audience, inviting them to reflect on them. The common features between all the operas are also noticeable at the level of composition, in particular, drama. Saariaho's approach in this area is original and stems from her special vision of the operatic narrative, which she thinks of as a kind of reflection of the logic of dreams. All the composer's operas implement this logic to one degree or another. In some cases, this is expressed in the interpolation of dream episodes or other visions, in other cases — in the representation of special existential/mental states of the characters and/or in the layering of various storylines.

САВВИНА Людмила Владимировна, доктор
*искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой
теории и истории музыки, Астраханская
государственная консерватория, Астрахань, Россия*
Lyudmila V. SAVVINA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Professor, Head of the Theory and Music History Department,
Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia



«БЕДНЫЕ ЛЮДИ» ГЛЕБА СЕДЕЛЬНИКОВА КАК ОБРАЗЕЦ ЖАНРА ОПЕРЫ В ПИСЬМАХ

Литературный жанр письма, прошедший значительный путь развития, получил в литературоведении всестороннее изучение. В частности, разработаны такие аспекты как эволюция, типология писем, их характерные черты, вопросы терминология. Феномен литературного письма связан с постепенной трансформацией прозаического речевого жанра в художественный нарратив, в котором важную роль играет иллюзия — возможность представить вымышленный диалог автора с воображаемым собеседником. В отличие от литературы жанр письма в музыке — явление скорее исключительное, чем ординарное. В XIX веке образцом может служить письмо Татьяны из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. К письму, как к самостоятельному жанру, обращаются композиторы XX — начала XXI века: С. Рахманинов, Г. Седельников, Г. Фрид, В. Мартынов, Г. Пелецис, Н. Корндорф, Д. Ардженто. Несмотря на ограниченное количество музыкальных примеров, можно обнаружить стремление авторов к расширению жанрового диапазона письма. Так, у Рахманинова и Ардженто — это вокальные опусы, у Седельникова и Фрида — оперы в письмах, у Мартынова, Пелециса и Корндорфа — фортепианная музыка, лишенная вербального слова. В докладе особое внимание камерной опере Седельникова «Бедные люди» для баритона, сопрано и струнного квартета. Диалог персонажей в ней вписан в контекст эпохи, он отображает события, предстающие частью изменчивого мира. Политематичность писем позволяет во всей полноте раскрыть внутренний мир героев. Анализ сочинений в жанре музыкального письма свидетельствует о том, что каждый из композиторов XX века создал уникальную его разновидность, поэтому музыковедению еще предстоит всесторонне изучить такие аспекты проблемы как инвариантные свойства жанра, вариативные элементы и их воздействие на жанровую трансформацию.

POOR PEOPLE BY GLEB SEDELNIKOV AS AN EXAMPLE OF THE 'OPERA IN LETTERS' GENRE

The literary genre of writing, which has gone through a significant path of development, has received comprehensive study in literary criticism. In particular, such aspects as evolution, typology of letters, their characteristic features, and terminology issues have been developed. The phenomenon of literary writing is associated with the gradual transformation of the prose speech genre into an artistic narrative, in which an important role is played by illusion—the ability to imagine a fictional dialogue between the author and an imaginary interlocutor. Unlike literature, the genre of writing in music is an exceptional phenomenon rather than an ordinary one. In the 19th century, an example could be Tatyana's letter from the opera *Eugene Onegin* by Pyotr Tchaikovsky. Composers of the 20th and early 21st centuries turn to writing as an independent genre: Sergei Rachmaninov, Gleb Sedelnikov,

Grigory Fried, Vladimir Martynov, Georgs Pelēcis, Nikolai Korndorf, Dario Argento. Despite the limited number of musical examples, one can detect the authors' desire to expand the genre range of writing. Thus, Rachmaninov and Argento have vocal opuses, Sedelnikov and Fried have operas in letters, Martynov, Pelēcis and Korndorf have piano music devoid of verbal words. The report pays special attention to Sedelnikov's chamber opera *Poor People* for baritone, soprano and string quartet. The dialogue of the characters in it is inscribed in the context of the era; it reflects events that appear to be part of a changing world. The polythematic nature of the letters allows us to fully reveal the inner world of the characters. An analysis of works in the genre of musical writing indicates that each of the composers of the twentieth century created a unique variety of it, so musicology has yet to comprehensively study such aspects of the problem as the invariant properties of the genre, variable elements and their impact on genre transformation.

САВЕНКО Светлана Ильинична, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания; профессор кафедры современной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Svetlana I. SAVENKO, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Leading Researcher, State Institute for Art Studies; Professor, Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



ВОКАЛЬНОЕ ПИСЬМО САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО: НОВАЯ ПРАКТИКА В РУСЛЕ БЕЛЬКАНТО

VOCAL STYLE OF SALVATORE SCIARRINO: NEW PRACTICE IN LINE WITH *BEL CANTO*

САДОКОВА Вера Владимировна, кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки РАМ имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Vera V. SADOKOVA, PhD, Executive Editor, Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia



БИБЛЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ ОПЕРЫ А. БЕРГА «ВОЩЕК»:
К АНАЛИЗУ ГЛУБИННОЙ СТРУКТУРЫ ЛИБРЕТТО

В статье исследуются принципы глубинной структуры либретто оперы А. Берга «Вощек», формируемой библейскими цитатами, сюжетными мотивами, образами, ассоциациями. Рассматриваются два смысловых пласта, различных по своей природе, генезису, функциям в тексте. Один из них, эсхатологический, связанный с темой Дня Господня и соотносимый с ветхозаветными книгами пророков (Иоиля, Софронии, Наума), Бытия, Апокалипсиса, анализируется с целью выявления сюжетных мотивов, определения отличных способов их включения в сюжет в первом, втором и третьем актах. Второй пласт, семантически восходящий к ветхозаветной книге Екклесиаст, осмысливается с точки зрения особого присутствия в тексте: не только на уровне

сюжетных мотивов (раскрывающих вечный круговорот вселенной, бренность и конечность человеческой жизни), но и в формопроцессе, динамике развертывания сюжета, заданной идеей круговращения в первой картине. Прослеживается смысловая модуляция этого плана в лексическом строе, отраженная в переходе от обобщенных универсальных образов (вращающейся Земли, мельничного колеса, ветра) до частных, связанных с действиями главных героев. Особую роль в этой трансформации играют слова из охотничьего словаря, наделяющие динамику движения окраской агрессии, преследования, гонки. Прослеживается соотношение планов с персонажным планом на различных этапах развертывания, их преобразование и тесное взаимодействие, сплетение в центральных сценах оперы — третьей и четвертой картинах второго акта, в которых библейские сюжетные мотивы вовлекаются в круговое движение и соотносятся с героями драмы. Делается вывод о том, что многочисленные отсылки к Священному Писанию формируют глубинное семантическое поле, растворяющее сюжет оперы в библейском пространстве. Результатом сосуществования реального и мифического планов становится многозначная амбивалентная характеристика главных персонажей.

BIBLICAL SOURCES OF ALBAN BERG'S OPERA *WOZZECK*:
AN ANALYSIS OF THE LIBRETTO DEEP STRUCTURE

The paper examines the principles of the deep structure of the libretto of Alban Berg's opera *Wozzeck*, formed by biblical quotations, plot motifs, images, associations. Two semantic layers are considered, different in nature, genesis, and functions in the text. One of them, an eschatological one, related to the theme of the Lord's Day and correlated with the Old Testament books of the prophets (Joel, Sophronia, Nahum), Genesis and the Apocalypse, is analyzed in order to identify plot motifs, identify excellent ways to include them in the plot in the first, second, and third acts. The second layer, semantically going back to the Old Testament book of Ecclesiastes, is understood from the point of view of a special presence in the text: not only at the level of plot motifs (revealing the eternal cycle of the universe, the frailty and finiteness of human life), but also the form process, the dynamics of the unfolding of the plot, set by the idea of circularity in the first picture. The semantic modulation of this plan in the lexical structure is traced, reflected in the transition from generalized universal images (rotating Earth, mill wheel, wind) to private ones associated with the actions of the main characters. A special role in this transformation is played by words from the hunting dictionary, which give the dynamics of movement the coloring of aggression, persecution, and race. The correlation of layers with the character plan at various stages of deployment is traced, their transformation and close interaction, intertwining in the central scenes of the opera — the third and fourth paintings of the second act, in which biblical plot motifs are involved in a circular motion and correlate with the heroes of the drama. It is concluded that numerous references to the Holy Scriptures form a deep semantic field that dissolves the plot of the opera in the biblical space. The result of the coexistence of the real and mythical planes is a multi-valued ambivalent characteristic of the main characters.

САКОВ Сергей Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, заместитель начальника Военно-оркестровой службы Вооруженных сил Российской Федерации, Министерство обороны Российской Федерации, Москва, Россия

Sergey V. SAKOV, PhD, Associate Professor, Deputy Chief Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation, Ministry of Defence of the Russian Federation, Moscow, Russia



ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ: КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМАТИКИ В ТРУДАХ, ПОСВЯЩЕННЫХ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИНСТРУМЕНТОВКИ

«Инструментальная сценическая музыка», наиболее ярко проявившая себя в оперном театре композиторов XIX–XX веков, объединяет в себе дополнительные инструменты и их группы, размещаемые «на сцене», «под сценой», «над сценой», «за кулисами», «в театре» или «в отдельных помещениях». Проблематике «инструментальной сценической музыки» особое внимание уделяется в трудах, посвященных теории и практике инструментовки (оркестровки, инструментоведения и т.д.). Самые начальные сведения, касающиеся использования дополнительных вокально-инструментальных средств, содержатся в трудах Ж.-Ж. Кастнера и Г. Берлиоза. Во второй половине XIX века вопросы использования инструментальной сценической музыки рассматриваются с позиции инструментария и оркестрового письма для различных составов военных (духовых) оркестров (банды), которые широко используются композиторами в оперном творчестве в качестве самостоятельных звуковых элементов. Подобные суждения в отношении военного оркестра содержатся и в разделе «Банды военной музыки» «Методического курса оркестровки» Ф.-О. Геварта, который отмечает весьма удачное использование духового оркестра в «Весталке» Г. Спонтини в 1807 году. Немного шире к проблеме использования инструментальной сценической музыки подошел Э. Гиро. Он выделил виды ее изложения, определил предназначение и подчеркнул массовость подобных явлений в XIX веке, а также отметил первое использование органа у Ф. Герольда в опере «Цампа» (1831) и дальнейшее его частое применение в религиозных сценах драматических сочинений. Обозначенная в отечественном музыковедении Н. А. Римским-Корсаковым проблематика инструментальной сценической музыки, включающая исторические, эстетические, пространственные и технологические аспекты ее использования, во многом отразила личностное отношение композитора к скромному и очень драматургически выверенному использованию дополнительных инструментов. Наиболее полно технология исследуемой проблематики рассматривается Б. Анисимовым, который на основе техники оркестрового письма и основополагающих приемов инструментовки сформулировал специфические функции сценического оркестра. Детальный анализ теоретических положений позволит: определить перечень трудов, посвященных теории и практике инструментовки (оркестровки, инструментоведения и т. д.), в которых рассматривается проблематика инструментальной сценической музыки; проследить у авторов эволюцию взглядов, касающихся изучения инструментальной сценической музыки; обобщить и систематизировать проблематику инструментальной

сценической музыки; наметить иные направления в теоретическом музыковедении, затрагивающие проблематику инструментальной сценической музыки.

THE INSTRUMENTAL STAGE MUSIC AT THE OPERA HOUSE: THE CRYSTALLIZATION OF THE PROBLEM IN WRITINGS ON THEORY AND INSTRUMENTATION PRACTICE

The 'Instrumental Stage Music,' which is manifested more vividly at the composers' Opera House of the 19th–20th centuries, it combines the additional instruments and their groups. They are placed 'on the stage,' 'under the stage,' 'above the stage,' 'offstage,' 'at the theatre' or 'in separate premises.' The issue of the instrumental stage music gets the special consideration writings devoted to the theory and practice of instrumentation (orchestration, instrumentation, etc.). The earliest utterances concerning the use of additional vocal and instrumental means are contained in the writings of Jean-Georges Kastner and Hector Berlioz. Further, in the second half of the 19th century, the issues of using the instrumental stage music are considered from the standpoint of instrumentarium and orchestral writing for various sets of military (brass) orchestras (bands). They are widely used by composers at opera as standalone sound elements. Similar judgments concerning the military orchestra are also contained in the section *Les bandes de musique militaire* of François-Auguste Gevaert's *Cours méthodique d'orchestration*. He notes the rather successful using of the brass band in Gaspare Spontini's *La Vestale* in 1807. Ernest Guiraud approached the problem of using the instrumental stage music a bit broader. He singled out the types of its description, defined its destination and emphasized the massiveness of such phenomena in the 19th century. He also noted the first usage of organ from Ferdinand Hérold in the opera *Zampa* (1831) and its further frequent application in religious scenes of dramatic compositions. The marked Nikolai Rimsky-Korsakov's problem of the instrumental stage music in domestic musicology, comprising the historical, aesthetic, spatial and technological aspects of its using, largely it reflected the composer's personal attitude to the modest and, dramaturgically, very verified using of additional instruments. Boris Anisimov considered the technology of the researched issue more fully. He formulated the specific functions of the stage orchestra on the technique's basis of orchestral writing and fundamental methods of instrumentation. The detailed analysis of the theoretical provisions will allow: to determine the workings' list devoted to the theory and practice of instrumentation (orchestration, instrumentation, etc.) that deals with the issue of the instrumental stage music; to trace the evolution of the authors' views relating to the study of the instrumental stage music; to generalize and systematize the issue of the instrumental stage music; to define other directions in theoretical musicology affecting the issue of the instrumental stage music.

САФОНОВА Александра Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыковедения, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Alexandra A. SAFONOVA, PhD, Senior Researcher, Research Center for Methodology of Historical Music Studies at the Department of General Music History, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia



«ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА» В ТЕАТРЕ С. С. АПРАКСИНА (ПО МАТЕРИАЛАМ НОТНЫХ
РУКОПИСЕЙ ФОНДА АПРАКСИНЫХ-ГОЛИЦЫНЫХ РГБ)

После московских пожаров 1812 года, когда сгорело деревянное здание Нового императорского (Арбатского) театра, Императорская труппа возобновила спектакли спустя два года в доме генерала в отставке Степана Степановича Апраксина. На сцене этого домашнего театра труппа играла в течение четырех лет. Небывалый патриотический подъем отразился и на репертуаре. В эти годы ставились «Ополчение, или Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Торжество России, или Русские в Париже» К. А. Кавоса, драма в трех действиях с хорами, военными эволюциями и балетом «Освобождение Смоленска» И. Н. Свечинского и Е. И. Голенищевой-Кутузовой с дивертисментом «Праздник смоленских жителей» и пр. Богатым на премьеры оказался 1816 год. Особый интерес представляет премьера 26 октября в бенефис актрисы Антонины Ивановны Баранчевской оперы Джованни Паизиелло «Мельничиха» на либретто Антонио Паломбы в переводе на русский язык. Она оставалась в репертуаре и в 1817 году. В нотном собрании фонда Апраксиных-Голицыных РГБ сохранилась сводная партия певцов с русской подтекстовкой двух актов оперы (НИОР РГБ. Ф. 011 / III. Ед. хр. 7. 147 л.). Сравнительный анализ этих материалов с автографом из фондов библиотеки Неаполитанской консерватории позволил сделать несколько выводов. В основу русской редакции положена вторая редакция оперы (1789) в трех действиях. В сводной партии певцов русской редакции сохранились материалы только двух действий, материалов третьего акта в русской рукописи нет. По традиции в русской редакции опера представлялась не с речитативами, а с заменившими их разговорными диалогами. Имена действующих лиц в московской версии русифицированы. Не все номера, зафиксированные в автографе, исполнялись также на русской сцене (из 12 номеров первого акта — только 10). № 4 во втором акте русской редакции — вставная ария Нотариуса — правился и сокращался в ходе репетиций. Текст вокальных партий схож с автографом, но обнаруживает ряд отличий. Поэтом выполнен несиллабический перевод, поэтому довольно часто при сохранении звуковысотности изменен ритмический рисунок в вокальных партиях. В сводной партии певцов зафиксированы варианты украшений, т. е. то, как партии исполнялись певцами. Материалы русской редакции могут быть полезны для реконструкции московского оперного репертуара первой четверти XIX века, а также они представляют несомненную ценность для истории отечественного вокального мастерства и могут быть использованы в дидактических целях.

LA BELLA MOLINARA AT THE S. S. APRAKSIN THEATER (THE MUSICAL MANUSCRIPTS OF THE
APRAKSIN-GOLITSYN COLLECTION IN THE RUSSIAN STATE LIBRARY)

After the Moscow fires of 1812, when the beautiful wooden building of the New Imperial (Arbat) Theater burned down, the Imperial Troupe resumed performances two years later in the house of retired general Stepan S. Apraksin. The troupe played on the stage of this slightly cramped and stuffy theater for four years. The patriotic enthusiasm was reflected in the repertoire. *The Militia, or the Love for the Fatherland, Russians in Germany, or the Consequence of Love for the Fatherland, The Triumph of Russia, or the Russians in Paris* by Catarino Cavos, a drama in 3 acts with choirs, military evolutions and the ballet *Liberation of*

Smolensk by Ivan Svecinsky and Ekaterina Golenishcheva-Kutuzova with the divertimento *Holiday of Smolensk residents* etc. were staged during these years. The year 1816 turned out to be rich in premieres. Of particular interest is the premiere on October 26 at the benefit of actress Antonina I. Barancheeva of one of the most popular opera by Giovanni Paisiello and Antonio Palomba *La Molinara* translated into Russian. She remained in the repertoire in 1817. The Apraksin&Golitsyn collection in RSL has preserved a manuscript of vocal parts with a Russian subtext of two acts of the opera (F. 011 / III. # 7). A comparative analysis of these materials with an autograph from the collections of the library of the Naples Conservatory allowed to conclude. The Russian version is based on the second edition of the opera (1789) in 3 acts. Russian edition has preserved the materials of only 2 acts, there are no materials of the third act. Traditionally, in the Russian edition, the opera was presented not with recitatives, but with spoken dialogues replacing them. The names of the actors in the Moscow version are Russified. Not all the numbers presented in the autograph were also performed on the Russian stage (only 10 of the 12 numbers of the first act). No. 4 in the second act of the Russian edition — the inserted aria of the Notary — was corrected and shortened during rehearsals. The text of the vocal parts is similar to an autograph, but reveals a number of differences. The poet realized a non-syllabic translation, therefore, quite often, while maintaining the pitch, the rhythmic pattern in the vocal parts is changed. The Russian manuscript conserved the variants of decorations, i. e. how the parties were performed by the singers. The Russian edition can be useful for the reconstruction of the Moscow opera repertoire of the first quarter of the 19th century, and it is also of undoubted value for the history of Russian vocal mastery and can be used for didactic purposes.

СЁМКИН Иван Александрович, студент IV курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Сусидко Ирина Петровна, доктор искусствоведения

Ivan A. SEMKIN, 4th Year Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Scientific adviser — Irina P. Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



ЧЕЗАРЕ ГРАНДИ — НЕИЗВЕСТНЫЙ ТЕНОР ЗОЛОТОГО ВЕКА ОПЕРЫ *SERIA*

В архиве семейства Санседони в Сиене были обнаружены письма некоего итальянского тенора Чезаре Гранди ди Витербо, опубликованные в 2020 году в статье профессора музыковедения университета Калифорнии Коллин Рирдон. О Гранди известно крайне мало, его имя не упоминается ни в одном музыкальном словаре или энциклопедии. Лишь заглянув в каталог печатных итальянских либретто Клаудио Сартори (*Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*), его можно найти в числе исполнителей ряда опер. Речь в письмах шла о постановке оперы «Фарнасп» (1750) Джованни Баттисты Пешетти. В них Гранди предстает человеком, контролировавшим процесс создания оперного спектакля практически на всех этапах, начиная с работы над либретто и заканчивая обсуждением сценического образа героев. В докладе сделан

акцент на другой истории из его творческой жизни. В послужном списке тенора в каталоге Сартори несколько раз фигурирует опера «Катон в Утике». Гранди пел партию Катона как минимум в трех разных операх на либретто Пьетро Метастазियो — Леонардо Винчи (1733), Антонио Вивальди (1737) и Эджидио Дуни (1740 и 1749). Пример Гранди значительно расширяет понимание театральной практики XVIII века, в частности, сферы влияния певца, а сохранившиеся партитуры и предпринятый в статье компаративный анализ партий позволили реконструировать его исполнительский «облик», дополнив представление о Гранди как о певце, обладавшем немалым диапазоном, подвижным голосом и драматическим талантом.

CESARE GRANDI: THE UNKNOWN TENOR OF THE OPERA *SERIA* GOLDEN AGE

Letters of a certain Italian tenor Cesare Grandi di Viterbo were discovered in the archives of the Sansedoni family in Siena, published in an article by professor of musicology at UCLA Colleen Reardon in 2020. Very little is known about Grandi, his name is not mentioned in any music dictionary or encyclopedia. He can only be found among the performers of operas in Claudio Sartori's catalog of printed Italian librettos (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*). The letters referred to the production of the opera *Il Farnaspe* (1750) by Giovanni Battista Pescetti. Here Grandi appears as a man who controlled the process of creating an opera performance from almost every aspect — starting with the work on the libretto and ending with the discussion of the stage image of the characters. The paper emphasizes another aspect of his artistic life. The tenor's track record in Sartori's catalog includes the opera *Catone in Utica* several times. Grandi sang the part of Catone in at least three different operas to librettos by P. Metastasio — Leonardo Vinci (1733), Antonio Vivaldi (1737), and Egidio Duni (1740 and 1749). The example of Grandi significantly expands the understanding of eighteenth-century theatrical practice, in particular, the singer's influence. The survived scores and the comparative analysis of roles taken in this article have made it possible to reconstruct his performing 'image,' completing the idea of Grandi as a singer who had a wide range, a flexible voice and dramatic talent.

СИДНЕВА Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Tatiana B. SIDNEVA, Dr. Habil. (Doctor of Cultural Studies), Full Professor, Vice-Rector, Head of the Philosophy and Aesthetics Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

в соавторстве с



in cooperation with

КОНДАУРОВ Александр Вячеславович, *концертмейстер,
Нижегородский камерный театр имени В. Степанова,
Нижний Новгород, Россия*

Alexander V. KONDAUROV, *Concertmaster, Stepanov Nizhny
Novgorod Chamber Musical Theater, Nizhny Novgorod,
Russia*



МЕТАМОРФОЗЫ СИНТЕЗА В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ:
ОПЕРА-ГРОТЕСК «СИЛУЭТЫ» ДМИТРИЯ ГУСЕВА

Актуальное состояние жанра оперы, в пространстве которой сосуществуют строгий академизм и изобретательные эксперименты, герметически элитарные устремления и принципы массовой культуры, подтверждает ее мобильность, открытость и способность оставаться благоприятной площадкой для творчества. XXI век продолжает апробацию новых типов связи музыки, слова, пластики, изобразительных искусств, меняет иерархию компонентов синтеза и доказывает возможность сценической жизни, казалось бы, несценических форм и принципов, таким образом опровергая иллюзию исчерпанности жанра. В русле экспериментов с открытым синтезом интересный опыт представляет собой опера-гротеск «Силуэты» в постановке Нижегородского камерного театра имени В. Степанова. Музыка спектакля создана петербургским композитором Дмитрием Гусевым. Автор постановки — Юлия Чекасова (Москва), победитель лаборатории молодых режиссеров музыкального театра АНО «Биеннале театрального искусства. Уроки режиссуры». Литературной основой оперы избран, казалось бы, мало примечательный текст сентименталистки настроенного поэта середины XIX века Василия Попова, имя которого известно по критическому очерку Н. Чернышевского, благодаря которому и стали известны «сцены в стихах». Весьма типичны оперные персонажи (молодая вдова, светский скептик-денди, романтически чувствительный герой), незатейлив сюжет («косвенное» признание в любви, породившее любовный треугольник, «пробуждение» высокого чувства любви). Но, при «простоте» литературного источника, граничащей с банальностью, авторам удалось создать камерную оперу-эксперимент. Драма героев погружена в призрачный «театр теней» силуэтов, концертмейстер не сопровождает действие, но сам становится действующим лицом, участвуя в драматургически поворотных моментах спектакля. Вещи «оживают», приобретая символический смысл. В опере высокий градус экспрессии соединен с подчеркнуто усиленной условностью. Эффект соединения реалистического и мистического пластов, гротеска и сентиментальности, «старомодности» героев и вихревой авангардности «силуэтов» усилен иммерсивностью: публика находится на сцене, рядом с актерами. Разыгрываемое перед зрителем-слушателем действие представлено не только «крупным» планом, но и вовлекает публику в непосредственное участие в происходящем. Пение, пластика, хореография, «театр теней», представленные в стремительном темпе, создают осязаемый эффект импровизации (и действительно импровизация является важным сознательным режиссерским приемом спектакля) — игры с историей жанра оперы, игры со временем.

METAMORPHOSES OF SYNTHESIS IN MODERN RUSSIAN THEATER:
THE GROTESQUE OPERA *SILHOUETTES* BY DMITRY GUSEV

The current state of the opera genre, in which strict academicism coexists with inventive experiments, hermetically elitist aspirations, and principles of mass culture, confirms its mobility, openness, and ability to remain a favorable platform for creativity. The 21st century continues to test new types of musical, verbal, plastic, and visual arts communication, changing the hierarchy of synthesis components and proving the possibility of stage life for seemingly non-stage forms and principles, thus refuting the illusion of genre exhaustion. In the realm of experiments with open synthesis, an interesting experience is represented by the grotesque opera *Silhouettes*, staged by the Nizhny Novgorod Chamber Theater named after Vladimir Stepanov. The music of the performance was created by the St. Petersburg composer Dmitry Gusev. The director of the production is Yulia Chekmasova (Moscow), the winner of the laboratory of young directors of musical theater of the autonomous non-profit organization *Biennale of theatrical art. Directing lessons*. The literary basis of the opera is the seemingly unremarkable text of a sentimentally inclined poet from the mid-19th century, Vasily Popov, whose name is known from the critical essay by Nikolai Chernyshevsky, thanks to which ‘scenes in verse’ became known. The opera features very typical characters (a young widow, a secular skeptic-dandy, a romantically sensitive hero) and a simple plot (‘indirect’ declaration of love, resulting in a love triangle, ‘awakening’ of high feelings of love). However, despite the ‘simplicity’ of the literary source bordering on banality, the authors managed to create a chamber opera-experiment. The drama of the characters is immersed in the ghostly ‘theater of shadows’ of silhouettes; the concertmaster does not accompany the action but becomes an active participant, participating in the dramatic turning points of the performance. Objects ‘come to life,’ acquiring symbolic meaning. In the opera, a high degree of expression is combined with pronounced conventionality. The effect of combining realistic and mystical layers, grotesque and sentimentality, the ‘antiquity’ of the characters and the swirling avant-gardism of the ‘silhouettes’ is enhanced by immersion: the audience is on stage, next to the actors. The action played out in front of the viewer-listener is presented not only in ‘close-up’ but also involves the audience in direct participation in what is happening. Singing, plasticity, choreography, ‘theater of shadows,’ presented at a rapid pace, create a tangible effect of improvisation (and indeed improvisation is an important conscious directorial technique of the performance) — playing with the history of the opera genre, playing with Time.

СИНЕЛЬНИКОВА Ольга Владимировна, доктор
искусствоведения, профессор, кафедра
музыказнания и музыкально-прикладного
искусства, Кемеровский государственный
институт культуры, Кемерово, Россия

Olga V. SINELNIKOVA, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies),
Associate Professor, Department of Musicology, Music
and Applied Arts, Kemerovo State University of
Culture, Kemerovo, Russia



«СРЕДНЕСТАТИСТИЧЕСКАЯ БАРОЧНАЯ ОПЕРА» ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА В XXI ВЕКЕ

Великие композиторы XVIII века — Гендель, Вивальди, Перголези, Гайдн, Моцарт, Керубини, Бортнянский — увлеченно писали оперы на тексты не менее великого поэта, драматурга и либреттиста Пьетро Метастазιο. Разве мог предположить кто-нибудь из них, что через 200 с лишним лет на эти же тексты будут сочинять балет? Однако нашего современника удивить сложно. Ведь в XX веке уже вовсю поют и в балете, и в инструментальной музыке, а оперой в начале XXI столетия может именоваться самый неожиданный формат опуса: медиаопера, хоровая, инструментальная и даже цирковая опера. Назвав свой новый балет «Оперой», Леонид Десятников затевает изысканную игру в оперу. Она разворачивается в пространстве жанра сорокаминутного намеренно бессюжетного балета, который был заказан театром «Ла Скала». Собственно, благодаря этому композиция Десятникова приобретает такую эластичность, что может быть представлена и как опера-балет, и как опера для концертной сцены. Два таких варианта уже были показаны: первый — в *La Scala* с хореографией прославленного балетмейстера Алексея Ратманского в 2013 году, второй — в Концертном зале П. И. Чайковского десять лет спустя. Какую же деконструкцию термина и жанра «опера» предлагает сегодня Десятников, известный своим ироничным отношением ко всякого рода консервативным явлениям, которые он любит обыгрывать в постмодернистской манере? Композитор задумал сделать некий «путеводитель по ариям, обязательным для итальянской *opera seria*» (разумеется, на итальянском языке), как он сам объясняет в интервью. Тексты Метастазιο из разных либретто нарезаны и произвольно смонтированы. В результате получился балет. Что же такое «среднестатистическая барочная опера» в интерпретации Десятникова? Как она сочетается с жанром балета? Рассмотрению жанровых и временных пластов музыкального материала этого театрального произведения будет посвящен доклад.

‘THE AVERAGE BAROQUE OPERA’ BY LEONID DESYATNIKOV IN THE 21ST CENTURY

The great composers of the 18th century — Handel, Vivaldi, Pergolesi, Haydn, Mozart, Cherubini, Bortnyansky — enthusiastically wrote operas based on the texts of the equally great poet, playwright and librettist Pietro Metastasio. How could any of them have imagined that in more than 200 years they would compose a ballet based on the same texts? However, it is difficult to surprise our contemporary. Indeed, in the 20th century, both ballet and instrumental music are already being sung with might and main, and opera at the beginning of the 21st century can be called the most unexpected opus format: media opera, choral, instrumental and even circus opera. Calling his new ballet *The Opera*, Leonid Desyatnikov starts an exquisite game of opera. It unfolds in the space of the genre of a forty-minute intentionally plotless ballet, which was commissioned by the La Scala Theater. Actually, thanks to this, Desyatnikov’s composition acquires such elasticity that it can be presented both as an opera-ballet and as an opera for the concert stage. Two such versions have already been shown: the first — at La Scala with choreography by the famous choreographer Alexei Ratmansky in 2013, the second — at the Tchaikovsky Concert Hall ten years later. What kind of deconstruction of the term and genre ‘opera’ is proposed today by Desyatnikov, known for his ironic attitude to all kinds of conservative phenomena, which he likes to play in a postmodern manner? The composer decided to make a kind of ‘a guide to arias, mandatory for the Italian *opera seria*’ (of course, in Italian), as he himself explains in

an interview. Metastasio's texts from different librettos are cut and randomly edited. The result was a ballet. What is 'the average Baroque opera' as interpreted by Desyatnikov? How does it fit in with the ballet genre? A report will be devoted to the consideration of genre and time layers of the musical material of this theatrical work.

СЛОБОДЗЯН Зинаида Владимировна, аспирант, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — Твердовская Тамара Игоревна, кандидат искусствоведения

Zinaida V. SLOBODZYAN, *Postgraduate Student, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia*

Scientific adviser — Tamara I. Tverdovskaya, PhD



ХОР ГОНДОЛЬЕРОВ ИЗ ОПЕРЫ С. С. ПРОКОФЬЕВА «МАДДАЛЕНА»: К ПРОБЛЕМЕ
«ИСЧЕЗАЮЩЕГО» СЛОВЕСНОГО ТЕКСТА

Опера Сергея Прокофьева «Мадалена» (1911–1913) — одно из сочинений композитора консерваторского периода и первая из его опер, отмеченная опусом. Свое детище Прокофьев закончил только в клавире (также им была выполнена оркестровка первой сцены). Дальнейшая судьба произведения оказалась невероятно сложной: последовали авторские редакции, «подступы» к инструментовке, бесконечные усилия, предпринимавшиеся разными лицами ради осуществления постановки оперы, «путешествия» рукописи по европейским архивам и т. д. Сценическое воплощение (благодаря работе Э. Даунса) опера получила лишь в 1981 г., после чего стараниями Г. Н. Рождественского «Мадалена» была возвращена в пространство отечественной музыкально-театральной культуры. Юношеское произведение Прокофьева вызвало значительный интерес исследователей, однако история создания оперы до сих пор обнаруживает некоторые пробелы. В представляемом докладе внимание сосредоточено на небольшом фрагменте сочинения: хор гондольеров «На волнах лагуны» звучит всего несколько минут за сценой. Либретто оперы Прокофьев писал сам на основе одноименной пьесы Магды Ливен, однако в единственном опубликованном в 1912 г. варианте литературной «Мадалены» стихов хора нет. Данный факт и некоторые фразы из дневниковых записей композитора указывают на то, что он работал над литературной основой оперы в более тесном сотрудничестве с ее «матерью» (так сам Прокофьев называет Ливен в Дневнике). Текст хора был найден автором доклада в двух вариантах, оба — автографы Ливен. В Санкт-Петербургской театральной библиотеке хранится рукопись пьесы «Мадалена» (1909), в которой, в отличие от окончательной версии, песня гондольеров есть. В Российском государственном архиве литературы и искусства находится письмо довольно близкого друга Прокофьева певца Н. В. Андреева; на обороте документа рукой поэта поэтессы отдельно приводится текст хора. Сравнение обнаруженных материалов с финальным прокофьевским решением хора показывает особенности работы молодого композитора над оперным произведением, некоторые нюансы также прослеживаются в переписке композитора с Ливен. Хор гондольеров,

являющийся по своей жанровой природе баркаролой, обнаруживает интересные смысловые переключки как с творчеством М. И. Глинки, так и с традицией воплощения «итальянского мифа» в русской культуре рубежа XIX–XX веков.

THE GONDOLIERS' CHOIR FROM SERGEI PROKOFIEV'S *MADDALENA*: ON THE PROBLEM OF
'DISAPPEARING' VERBAL TEXT

Sergei Prokofiev's opera *Maddalena* (1911–1913) is one of the composer's works from his conservatory period and the first of his operas to be marked by an opus. Prokofiev completed his brainchild only in the clavier (he also orchestrated the first scene). The further destiny of the work was incredibly complex: there followed authorial revisions, 'approaches' to the instrumentation, endless efforts made by various people to put the opera's on stage, the manuscript's 'travels' through European archives, and so on. The opera received its stage realization (through the work of Edward Downes) only in 1981, after which, thanks to the efforts of Gennady Rozhdestvensky, *Maddalena* was returned to the space of Russian musical and theatrical culture. Prokofiev's youthful work has aroused great interest among researchers, but the history of the opera's creation still reveals some gaps. This report focuses on a small fragment of the work: the gondoliers' choir *On the Waves of the Lagoon* lasts only a few minutes backstage. Prokofiev wrote the libretto of the opera himself on the basis of Magda Lieven's play of the same name, but the only version of the literary *Maddalena* published in 1912 does not include the choir text. This fact and some phrases from the composer's Diary indicates that he worked on the literary basis of the opera in closer co-operation with its 'mother' (as Prokofiev himself called Lieven in his Diary). The text of the choir was found by the author of the report in two versions, both of them are autographs of Lieven. The St. Petersburg Theatre Library has a manuscript of the play *Maddalena* (1909), which, unlike the final version, contains the gondoliers' song. The Russian State Archive of Literature and Art holds a letter from a close friend of Prokofiev, the singer Nikolai V. Andreev; on the back of the document the poetess's handwriting gives the text of the choir. A comparison of the discovered materials with Prokofiev's final solution for the choir shows the peculiarities of the young composer's opera working; some nuances can also be traced in the composer's correspondence with Lieven. The Gondoliers' Choir, which by its genre nature is a barcarolle, reveals interesting semantic overlaps both with the works of Mikhail Glinka and with the tradition of the embodiment of the 'Italian myth' in Russian culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

СТАРОДУБЦЕВА Ирина Игоревна, студентка IV курса,
кафедра аналитического музыкознания, корректор,
журнал «Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology», Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Научный руководитель — Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения

Irina I. STARODUBTSEVA, 4th Year Student, Gnesin Russian
Academy of Music, Proofreader, Journal 'Sovremennye
problemy muzykoznaniiya / *Contemporary Musicology*,
Moscow, Russia

Scientific adviser — Irina P. Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art
Studies)



«ЛОМБАРДЦЫ В ПЕРВОМ КРЕСТОВОМ ПОХОДЕ» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ И ЖАНР БОЛЬШОЙ
ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ

В 1847 году состоялся дебют Джузеппе Верди на сцене парижской *Grand Opéra* — опера «Иерусалим» на либретто Альфонса Руайе и Гюстава Ваэза. В ней был использован материал его же оперы «Ломбардцы в первом крестовом походе» на либретто Темистокла Солеры (Милан, Ла Скала, 1843). До сих пор соотношение этих сочинений до конца не прояснено, существующие оценки, в целом, подводят к двум выводам: французская опера — ухудшенная версия итальянской (К. Гатти, Ф. Аббьяти, Л. Соловцова), «Иерусалим» — самостоятельное произведение, обладающее несомненными достоинствами (Дж. Пульезе, Ф. Иццо). Одна из проблем, которую нельзя не затронуть в этом контексте, — проблема жанра. «Ломбардцев» и «Иерусалим» многое объединяет: исторический сюжет в неразрывной связи с любовной линией, четырехактная структура, существенная роль хора, наличие местного колорита. Все эти качества можно обнаружить и в «Набукко» (1842), опере Верди, написанной непосредственно перед «Ломбардцами». На основе сравнения «Ломбардцев» и «Иерусалима» в докладе рассмотрены отличия в драматургии и композиции, их отношение к поэтике большой французской оперы. Некоторые из отличий продиктованы требованиями французской театральной традиции (балетные сцены, пышные декорации), желанием проявить фабулу, усилением музыкально-драматическую действенность (модификация *la solita forma*). Другие можно оценить, как парадоксальные. В «Иерусалиме» более рельефно прочерчен любовный конфликт, он разворачивается на протяжении всей оперы, а не только в двух актах, как это было в «Ломбардцах», кульминация в его развитии приходится на 3 акт, целиком написанный Верди для *Grand Opéra*. При этом любовная линия, что нетипично для большой французской оперы, фактически изолирована от религиозного конфликта, который отнесен на задний план. В докладе выдвинута гипотеза о причинах холодного приема «Иерусалима» во Франции и Италии во времена Верди, изменения отношения к этому сочинению музыковедов XX–XXI веков и выбора современных продюсеров в пользу «Ломбардцев».

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA BY VERDI AND GRAND OPÉRA

Giuseppe Verdi made his debut at the Paris Grand Opéra with the opera *Jérusalem* to a libretto by Alphonse Royer and Gustave Vaëz in 1847. Verdi used material from his opera *I Lombardi alla prima crociata* to a libretto by Temistocle Solera (Milan, Teatro alla Scala, 1843). To this day, the correlation between these works has not been fully clarified; the existing assessments generally lead to two conclusions: the French opera is a deteriorated version of the Italian one (Carlo Gatti, Franco Abbiati, Lyubov Solovtsova), *Jérusalem* is an independent work with undeniable merits (Giuseppe Pugliese, Francesco Izzo). One of the problems that should be mentioned in this context is the problem of genre. *I Lombardi* and *Jérusalem* have much in common: the historical plot in integral connection with the love line, the four-act structure, the essential role of the chorus, the presence of *couleur locale*. All these qualities can be found in *Nabucco* (1842), Verdi's opera written just before *I Lombardi*. Based on a comparison of *I Lombardi* and *Jérusalem*, the paper examines the differences in the dramaturgy and composition of the two operas and their relation to the poetics of *grand opéra*. Some of the differences are dictated by the requirements of French theatre tradition

(ballet scenes, lavish scenery), the desire to clarify the plot, and to strengthen the musical and dramatic action (modification of *la solita forma*). Others can be assessed as paradoxical. In *Jérusalem* the love conflict is more clearly delineated, it unfolds throughout the entire opera, not just in two acts, as was the case in *I Lombardi*, culminating in Act 3, written entirely for the Grand Opéra. At the same time, the love line is virtually isolated from the religious conflict, which is pushed into the background. That is uncommon for *grand opéra*. The paper proposes an idea for the reasons for the cold reception of *Jérusalem* in France and Italy in Verdi's time, the change in the attitude of musicologists of the XX–XXI centuries to this work, and the choice of modern producers in favour of *I Lombardi alla prima crociata*.

СТОГНИЙ Ирина Самойловна, доктор
искусствоведения, профессор, кафедра
аналитического музыкознания, доктор
искусствоведения, профессор кафедры
аналитического музыкознания, главный редактор
журнала «Ученые записки Российской академии
музыки имени Гнесиных», Российская академия
имени Гнесиных, Москва, Россия, Российская
академия имени Гнесиных, Москва, Россия



Irina S. STOGNY, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department, Editor-in-Chief of the journal 'Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music,' Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

ОПЕРА ХИНДЕМИТА «КАРДИЛЬЯК»: НА ПУТИ К «ГАРМОНИИ МИРА»

Становление идеи Гармонии мира в творчестве Пауля Хиндемита было поэтапным, ее поиск осуществлялся в разных сочинениях. Сравнивая две оперы композитора, можно констатировать некоторое сходство — общая структурная модель сочинений, однако их смысловое наполнение, интерпретация, различно. В опере, написанной по мотивам повести Э. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» (1926, 2-я редакция 1952, либретто Ф. Лиона), главный герой, Рене Кардильяк, — отрицательная личность, талантливый ювелир, одержимый страстью к изделиям, созданным его руками, патологический маньяк, убивающий всех, кто их приобрел. В опере «Гармонии мира» (1957) действует положительный герой — Иоганнес Кеплер, знаменитый астроном, ищущий Мировую гармонию в космосе и на земле. Тем не менее оперы имеют общие черты. Можно выделить следующие:

1. В обеих операх существует мотив смерти. Однако Кардильяк и Кеплер умирают по-разному: в первом случае герой повержен яростной толпой, узнавшей в ювелире серийного убийцу; другой герой — Кеплер — осмысливает смерть как наивысшую Гармонию. Он слышит музыку звезд, а все персонажи в его воображении превращаются в звучащие планеты.

2. Обе оперы начинаются сценой народного волнения: на улицах Парижа после очередного убийства в опере «Кардильяк» — народ представлен в качестве судьи; на улицах Праги, где пророчествует Кеплер, сообщая о разрушительной роли

кометы 1608 года, которая принесет с собой войну, голод и нищету. Народ внимает пророчеству.

3. Музыкальный язык рассматриваемых опер Хиндемита во многом сходен. Вокальные партии в них насыщены, с одной стороны, инструментальной, а с другой — речитативно-декламационной лексикой. Однако «антивагнеровский бунт», по определению Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой, проявившийся в «Кардильяке», отсутствует в «Гармонии мира», музыка и текст которой сосредоточены на раскрытии идеи мирового порядка. В ансамблях музыкальные линии чаще всего разобщены (к примеру, дуэт Кардильяка и его дочери во втором акте, или сцена Кардильяка с толпой в четвертом действии). Однако вокальный стиль меняется, когда главный герой умирает. Падает напряженность, распевный мелодизм проникает в партии дочери и ее жениха, оплакивающих погибшего. Плач завершается мажором в тоне *Си-бемоль*.

4. Финал опер представлен в излюбленном Хиндемитом жанре пассакалии, несущей в большинстве случаев философский смысл. Именно в такой функции она выступает в опере и симфонии «Гармония мира», а также в предшествующих сочинениях: вокальном цикле «Житие Марии», Двенадцати мадригалах, балете «Достославнейшее видение», в сонате для виолончели и фортепиано (1948), финале фортепианной сонаты *in A*. В опере «Кардильяк» пассакалия воплощает действие — столкновение героя с толпой, и его последующую смерть. Драматургическая роль пассакалии заключается в ее кульминационном звучании в наивысшей точке развития — так Хиндемит подчеркивает масштабность идеи произведения. Данным операм предшествуют балеты композитора «Демон» (1922), «Достославнейшее видение» (1938). Главный герой второго балета — святой Франциск Ассизский — постигает этапы духовного пути. Роль пассакалии соответствует общей семантике этих произведений. От психопатологии и величайшей дисгармонии к всеобщей гармонии — так можно охарактеризовать путь от одного балета к другому, и соответственно, от оперы «Кардильяк» к «Гармонии мира» в двух версиях. Оперы Хиндемита не только о ювелире и астрономе, но в конечном итоге, о смысле жизни.

HINDEMITH'S OPERA *CARDILLAC*: TOWARDS THE *DIE HARMONIE DER WELT*

The formation of the idea of Harmony of the World in Paul Hindemith's work was gradual; its search was carried out in his various works. Comparing two operas by the composer Hindemith, one can state some similarity in the general structural model of the works, but its semantic content and interpretation are different. In the opera, written based on Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann's story *Das Fräulein von Scuderi* (1926, 2nd edition 1952, libretto by Ferdinand Lion), the main character, Rene Cardillac, is a negative person, a talented jeweler, obsessed with a passion for products created by his hands, a pathological maniac who kills everyone who purchased them. In the opera *Die Harmonie der Welt* (1957), there is a positive hero — Johannes Kepler, a famous astronomer looking for World Harmony in space and on earth. Nevertheless, the operas have common features. The following can be distinguished:

1. In both operas there is a motif of death. However, Cardillac and Kepler die in different ways: in the first case, the hero is defeated by a furious crowd who recognizes the jeweler as a serial killer; another hero, Kepler, interprets death as the highest Harmony. He hears the music of the stars, and all the characters turn into sounding planets.

2. Both operas begin with a scene of popular unrest: on the streets of Paris after another murder in the opera *Cardillac* the people are presented as a judge; on the streets of Prague, where Kepler prophesies, reporting the destructive role of the comet of 1608, which will bring war, famine and poverty. The people listen to the prophecy.

3. The musical language of Hindemith's operas under consideration is largely similar. The vocal parts in them are saturated, on the one hand, with instrumental, and on the other, with recitative and declamatory vocabulary. However, the 'anti-Wagnerian rebellion,' as defined by Tamara Levaja and Oksana Leontyeva, which manifested itself in *Cardillac*, is absent in *Die Harmonie der Welt*, the music and text of which are focused on revealing the idea of world order. In ensembles, the musical lines are most often disconnected (for example, the duet of Cardillac and his daughter in the second act, or the scene of Cardillac with the crowd in the fourth act). However, the vocal style changes when the main character dies. The tension drops, a chanting melody penetrates the parts of the daughter and her fiancé, mourning the deceased. The lament ends in a major key in *B-flat*.

4. The finale of the operas is presented in Hindemith's favorite genre of passacaglia, which in most cases carries a philosophical meaning. It is in this function that she performs in the opera and symphony *Die Harmonie der Welt*, as well as in previous works: the vocal cycle *Das Marienleben*, *12 Madrigals*, the ballet *Nobilissima Visione*, in the *Sonate für Violoncello und Klavier* (1948), the finale of the *Sonate für Klavier* in A. In the opera *Cardillac*, the passacaglia embodies the action — the hero's collision with the crowd, and his subsequent death. The dramatic role of the passacaglia lies in its culminating sound at the highest point of development — this is how Hindemith emphasizes the scale of the idea of the work. These operas are preceded by the composer's ballets *Der Dämon* (1922) and *Nobilissima Visione* (1938), the main character of which, Saint Francis of Assisi, comprehends the stages of the spiritual path. The role of the passacaglia corresponds to the general semantics of these works. From psychopathology and the greatest disharmony to universal harmony — this is how one can characterize the path from *Cardillac* to the opera and symphony *Die Harmonie der Welt*. Paul Hindemith's operas are not only about a jeweler and an astronomer, but ultimately about the meaning of life.

СТОЛБОВА Полина Алексеевна, бакалавр теории и истории искусств, магистрант, факультет информационных технологий, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — Мезенцева Светлана Владимировна, доктор искусствоведения

Polina A. STOLBOVA, Bachelor of Art Theory and History, Master's Student, Faculty of Information Technology, Herzen University, Saint-Petersburg, Russia

Scientific adviser — Svetlana V. Mezentseva, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



МАСТЕРА ЗАКУЛИСЬЯ:

ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ. РУССКИЙ БАЛЕТ» (2023)

Создание выставки о танце, визуализация исторического пути российской оперной и балетной сцены представляет собой весьма сложную, но крайне любопытную задачу — показать пространственно-временное искусство, воплотить зрелище прошедших эпох в современных экспозиционных залах. Активное взаимодействие специалистов различного профиля, в равной степени влияющих на создание художественного проекта, выражает идею значимости каждого из них как неотъемлемой части цельной структуры. Ведущие артисты, мастера сцены, музыканты и режиссеры находятся в тесном сотрудничестве со специалистами по свету, звуку, художественному оформлению, высокая значимость которых отражена в залах ЦВЗ «Манеж». «Первая позиция. Русский балет» (2023) становится значимым проектом в рамках современной выставочной деятельности, выстраивающей всестороннее взаимодействие со зрителем.

MASTERS OF THE BACKSTAGE:

BASED ON THE MATERIALS OF THE EXHIBITION 'THE FIRST POSITION. THE RUSSIAN BALLET'
(2023)

Creating an exhibition about dance, visualizing the historical path of the Russian opera and ballet scene is a very difficult, but extremely interesting task — to show spatial and temporal art, to embody the spectacle of past eras in modern exhibition halls. The active interaction of specialists of various profiles, equally influencing the creation of an art project, expresses the idea of the importance of each of them as an integral part of an integral structure. Leading artists, stage masters, musicians and directors are in close cooperation with specialists in light, sound, and decoration, the high importance of which is reflected in the halls of the Manege Central Exhibition Hall. *'The first position. The Russian Ballet'* (2023) is becoming a significant project within the framework of modern exhibition activities, building comprehensive interaction with the audience.

ТВЕРДОВСКАЯ Тамара Игоревна, кандидат
искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной
музыки, проректор по научной работе, Санкт-
Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Tamara I. TVERDOVSKAYA, PhD, Associate Professor, Western
Music History Department, Vice rector on research activity,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia



ОПЕРА С. ФРАНКА «ГУЛЬДА» — МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ «КЕЛЬТСКОЙ ДУШИ»

Опера «Гульда» (1885) — по сути, единственное зрелое и цельное произведение Сезара Франка для музыкального театра, завершенное самим композитором. Он увлеченно работал над «Гульдой» всю первую половину 1880-х годов; сочинение оперы шло постоянным фоном, на котором появлялись яркие, сразу сниклавшие признание инструментальные произведения (симфонические поэмы «Проклятый

охотник», «Джинны», цикл «Прелюдия, хорал и fuga» и др.). Их успех полностью затмил оперу, однако композитора такое положение дел не устраивало: он не оставлял попыток поставить «Гульд», демонстрируя музыкальный материал различным театрам, но всякий раз получал отказ. Премьера стараниями сына Франка — Жоржа состоялась уже после смерти композитора в Театре Монте-Карло 4 марта 1894 года. Франк питал к своему детищу особое чувство (известно, что рукопись партитуры «Гульды» композитор хранил в своей комнате, рядом с собой, до самой смерти). В этом свете недостаточно понимать проект «Гульды» как некий «незакрытый гештальт», хотя, действительно, отсутствие оперы в творческом багаже Франка служило препятствием для того, чтобы он мог вести класс свободного сочинения в Парижской консерватории. Замысел оперы возник у Франка еще в 1870 году — после выхода в *Revue de Deux Mondes* развернутой публикации Эдуара Шюре «Норвежский поэт наших дней. Бьёрнстjerne Бьёрнсон и его произведения». В статье Шюре дается подробный анализ первой стихотворной драмы Бьёрнсона «Хульда-хромоножка» (*Halte-Hulda*, 1858), написанной на сюжет из Саги о Вельзунгах. Либретто поэта и драматурга Шарля Гранмужена написано «по мотивам» драмы Бьёрнсона. Концепция, как и композиция, существенно меняется: первые два акта сочинены Гранмуженом, о происходящих в них событиях в драме Бьёрнсона лишь упоминается, а III и IV действия фактически представляют собой адаптацию I и II актов драмы норвежского писателя. Действие перенесено из XIII века в XI — в эпоху, когда христианство еще только проникало в Норвегию. Во многом сглажена и трактована в более лирическом ключе мрачная демоническая природа главной героини, дается иная версия трагической развязки. Однако либретто сохранило такие черты поэтики драмы Бьёрнсона, как архаичность, древняя красота и мощь северной природы, противопоставление христианского и языческого, красота и мудрость (хотя порой и безрассудность) женщин, героическая брутальность (а зачастую и инертность) мужчин, сила чувства любви и жажда мести. Жанр «Гульды» определен композитором как «норвежская легенда». К опере неприменим аналитический подход с точки зрения вагнеровской музыкальной драмы (хотя опера обычно рассматривается как проявление вагнерианства Франка). Этому препятствует отсутствие лейтмотивной системы, а также номерная структура оперы. Обращение к национально окрашенному сюжету позволило композитору представить масштабную (в широком смысле слова симфоническую) панораму образных характеристик героев, их душевных состояний, сцен (празднеств, поединков), картин природы, органически связанных с действием; из этих компонентов складывается единая картина мира, пронизанная генеральной идеей. Подход Франка можно в порядке гипотезы объяснить желанием композитора «добраться» до неких универсалий, общих истоков европейской цивилизации, связанных с активно обсуждавшимся в указанную эпоху понятием «кельтизм» (одним из его глашатаев был Э. Шюре, противопоставлявший «кельтизм» «тевтонизму» и рассматривший в предисловии к своей работе «Великие легенды Франции» (1892) феномен «кельтской души» (*l'âme celtique*)). Это обуславливает исключительную популярность норвежской (шире — скандинавской, северной, включая сюда и русскую) литературы и музыки во французской культуре последних десятилетий XIX века и рубежа веков.

CÉSAR FRANCK'S OPERA *HULDA*, A MUSICAL PORTRAIT OF 'CELTIC SOUL'

The opera *Hulda* (1885), in fact, is the only mature and integral (completed by the composer himself) work of César Franck for musical theater. The composer worked passionately on *Hulda* all the first half of the 1880s; the composition of the opera went on a constant background, on which there were bright, immediately gaining recognition instrumental works (symphonic poems *Le Chasseur maudit*, *Les Djinns*, cycle *Prelude, Choral and Fuga*, etc.). Their success completely eclipsed the opera, but the composer was not satisfied with this state of affairs: he did not give up attempts to stage *Hulda*, presenting musical material to various theatres, but was always refused. The premiere, by Franck's son Georges, took place after the composer's death at the Opéra de Monte-Carlo on March 4, 1894. Franck had a special feeling for his offspring (it is known that the manuscript of the *Hulda* score was kept by the composer in his room, next to him, until his death). In this context, it is not enough to understand the *Hulda* project as some "uncovered gestalt", although the absence of an opera in Franck's creative legacy was an obstacle for him to lead the composition class at the Paris Conservatory. The idea of *Hulda* originated with Franck back in 1870, after the release of the detailed publication of Édouard Schuré *Norwegian poet of the present day. Bjørnstjerne Bjørnson and his works in Revue de Deux Mondes*. Schuré's article provides a detailed analysis of Bjørnson's first poem drama *Hulda the lame / Halte-Hulda* (1858), written on a specific plot of the *Völsunga saga*. Libretto of the poet and playwright Charles Grandmougin exactly 'based on' Bjørnson's drama. The concept, like the composition, changes significantly: the first two acts are composed by Grandmougin, the events in the Bjørnson drama are only mentioned in them, and the III and IV acts are actually an adaptation of the 1st and the 2nd acts of the drama of the Norwegian writer. Action moved from the 13th century to the 11th century, in an era when Christianity was just entering in Norway. In many ways smoothed and interpreted in a more lyrical way the dark demonic nature of the main heroine, a different version of the tragic outcome is given. However, the libretto retained such traits of the poetics of Bjørnson's drama as archaic, ancient beauty and power of northern nature, contrast of Christian and pagan, beauty and wisdom (though sometimes reckless) of women, heroic brutality (and often inertia) men, the power of love and vengeance. Genre of *Hulda* is defined by composer as 'Norwegian legend.' The opera does not have an analytical approach from the point of view of Wagnerian musical drama (although the opera is usually seen as a manifestation of Franck's Wagnerianism). This is hampered by the lack of a leitmotif system, as well as the number structure of the opera. The appeal to the nationally painted plot allowed the composer to present a large-scale (in the broad sense of the word 'symphonic') panorama of the vivid characteristics of the personages, their states of mind, scenes (festivals, fights), paintings of nature, organically related to action; a unified picture of the world is formed by these components, imbued with a common idea. The approach of Franck can be explained by the composer's desire to 'get' to some universals, common origins of European civilization, connected with the concept of 'Celticism' actively discussed in the said epoch (one of his heralds was Édouard Schuré, who opposed 'Celticism' to 'Teutonism' and considered the phenomenon of 'Celtic soul' (*l'âme celtique*) in the foreword to his work *Les grandes légendes de France* (1892)). This makes Norwegian (and, in general, Scandinavian, Northern and Russian) literature and music extremely popular in French culture in the last decades of the 19th century and the turn of the centuries.

ТВЕРДОХЛЕБОВА **Оксана** **Валентиновна,**
преподаватель *музыкальных* *дисциплин,*
концертмейстер, Тренто, Италия
Oksana V. TVERDOKHLEBOVA, *Music Teacher, Piano*
Accompanist, Trento, Italy



ПО СЛЕДАМ ЗАБЫТОГО ТВОРЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА:
«ГАМЛЕТ» ФРАНКО ФАЧЧО И АРРИГО БОЙТО

Либретто «Гамлета» — первое опубликованное сочинение известного либреттиста и композитора Арриго Бойто. Именно в нем будущий соавтор вердиевских «Отелло» и «Фальстафа» впервые постарался воплотить собственные реформаторские идеи. «Опера настоящего», по его мнению, должна была полностью отказаться от привычной формулы – номерной структуры — в пользу открытой музыкально-драматургической «формы» и направить все доступные средства на воплощение драмы. Имя автора музыки — Франко Фаччо — знакомо потомкам благодаря его дирижерской и педагогической деятельности. Собственно, Фаччо предпочел карьеру педагога и дирижера композиторской именно после фиаско «Гамлета» на сцене *La Scala* в 1871 году. Историческому провалу предшествовало успешное представление оперы в Генуе несколькими годами раньше (1865), приписываемое поддержке многочисленных единомышленников и соратников Бойто и Фаччо по литературно-художественному движению скапильятура (ит. *scapigliatura*). По замыслу молодых и талантливых авторов «Гамлет» должен был представлять собой манифест «нового» искусства, выступавшего с критикой старого, и действительно, опера содержит немало элементов, выделяющих ее на фоне произведений в жанре мелодрамы более старших современников. Генуэзская и миланская версии отличаются друг от друга. Для постановки в *La Scala* «Гамлету» решено было придать менее радикальный вид: было дописано несколько традиционных для структуры мелодрамы замкнутых номеров (песнь Офелии, монолог главного героя и ария Гертруды), изменен финал заключительного акта, что, впрочем, не спасло сочинение от провала. Невзирая на настойчивые просьбы друзей и, в особенности, Арриго Бойто, подготовившего еще один вариант либретто, Фаччо отказался заново переработать партитуру и попытаться счастья в новой постановке; опера канула в забвение. Не претендуя на подробный анализ, можно с уверенностью сказать, что не все в опере гениально или безоговорочно ново: все-таки Фаччо не смог полностью избежать влияния композиторов-современников. Но в том, что молодым авторам удалось реализовать проект, в котором были намечены пути дальнейшего развития мелодрамы, нет никаких сомнений.

IN THE FOOTSTEPS OF A FORGOTTEN CREATIVE EXPERIMENT:
HAMLET BY FRANCO FACCIO AND ARRIGO BOITO

The text of the *Hamlet's* libretto is the first published work by the famous librettist and composer Arrigo Boito. It was in it that the future co-author of Verdi's *Othello* and *Falstaff* first tried to introduce his own reform ideas. 'The Opera of the Present', in his opinion, had to completely abandon the usual 'formula,' the number structure, in favor of an open musical and dramatic 'form' and direct all available means to embody the drama. The name of the author of the music, Franco Faccio, is familiar to descendants thanks to his conducting and teaching activities. Actually, Faccio chose a career as a teacher and conductor

over a composer precisely after the fiasco of *Hamlet* on the stage of La Scala in 1871. The historical failure was preceded by the successful performance of the opera in Genoa several years earlier (in 1865), attributed to the support of numerous like-minded people and associates of Boito and Faccio in the literary and artistic movement of *scapigliatura*. According to the young and talented authors (23 years old Boito and 25 years old Faccio), *Hamlet* was supposed to be a manifesto of ‘new’ art that criticized the old, and indeed, the opera contains many elements that distinguish it from works in the genre of melodrama more older contemporaries. The Genoese and Milanese versions differ from each other. For the production at La Scala, *Hamlet* was decided to be given a less radical look: several traditional closed numbers for the structure of melodrama were added (Ophelia’s song, the main character’s monologue and Gertrude’s aria), the ending of the final act was changed, which, however, did not save the work from failure. Despite the persistent requests of friends and, in particular, Arrigo Boito, who prepared another version of the libretto, Faccio refused to rework the score and try his luck in a new production; the opera fell into oblivion. Without pretending to provide a detailed analysis in this short article, we can say with confidence that not everything in the opera is brilliant or unconditionally new: after all, Faccio could not completely avoid the influence of contemporary composers. But there is no doubt that the young authors managed to implement a project that outlined ways for the further development of melodrama.

ТУРИНЦЕВА Александра Бориславовна, аспирант,
кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, преподаватель, кафедра музыкального театра, Екатеринбургский государственный театральный институт, Екатеринбург, Россия

Научный руководитель — Нагина Дана Александровна,
кандидат искусствоведения

Alexandra B. TURINTSEVA, *Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Lecturer, Department of Musical Theater, Ekaterinburg State Theater Institute, Ekaterinburg, Russia*

Scientific adviser — Dana A. Nagina, PhD



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ БАТАЛИИ: КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ В ЦЕНТРЕ РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОГО ОПЕРНОГО КОНФЛИКТА

Доклад посвящен одной из ключевых эстетических коллизий в отечественной музыкально-театральной культуре XIX века — русско-итальянскому оперному конфликту, рассмотренному сквозь призму творческой и педагогической деятельности солиста Итальянской оперной труппы, профессора Санкт-Петербургской консерватории Камилло Эверарди. Выдающийся бас-баритон (1825–1899) был учеником Л. Поншара, М. Гарсиа (сына) и Ф. Ламперти. На оперной сцене он дебютировал в 1849 или 1850 году, после чего с успехом выступал на европейских подмостках. В 1857 году Эверарди был ангажирован в Итальянскую оперу в Санкт-Петербурге, а в 1870-м начал преподавать в консерватории. За 18 лет интенсивной, творчески насыщенной педагогической работы Эверарди воспитал целую плеяду ярких

оперных певцов и педагогов, среди которых С. И. Габель, Д. А. Усатов, Ф. И. Стравинский, В. М. Зарудная и другие. Однако в 1888 году маэстро пришлось покинуть консерваторию. Поводом для его увольнения стало неофициальное, однако отчетливо звучащее в музыкальных кругах обвинение в дискриминации русской музыки и распространения «итальянщины». Уход из консерватории ведущего профессора пения стал одним из финальных аккордов конфликта, разгоревшегося между русской и итальянской оперными труппами в России еще в середине XIX века. Изначально суть противостояния была связана с различным статусом оперных компаний: итальянская, пользующаяся поддержкой чиновников Императорского двора, обладала множеством привилегий, тогда как русская оказалась на задворках театральной жизни. Однако впоследствии проблема обострилась: с 1870-х годов, когда русский оперный репертуар начал активно пополняться новыми выдающимися авторами и сочинениями, публика продолжала отдавать предпочтение итальянской опере. Недовольство переросло в открытое противостояние, целью которого было искоренение «итальянщины», мешающей развитию русского театра. Как разворачивалась деятельность Эверарди на разных этапах оперной конфронтации, какие имена и решения стояли за его службой и увольнением из консерватории — вопросы, оказавшиеся в центре внимания автора доклада.

AESTHETIC BATTLES: CAMILLO EVERARDI AND THE RUSSIAN-ITALIAN OPERA CONFLICT

The 19th century Russian musical and theatrical culture witnessed a significant clash known as the Russian-Italian operatic conflict, which will now be explored with a focus on the creative and pedagogical contributions of Camillo Everardi, an eminent bass-baritone, and a prominent figure in the Italian Opera Company and the St. Petersburg Conservatory. Everardi (1825–1899) received training from renowned mentors such as Louis-Antoine-Éléonore Ponchard, Manuel García (son) and Francesco Lamperti. He made his debut in opera around 1849 or 1850, after he performed successfully on the European stage. His involvement with the Italian Opera in St. Petersburg began in 1857, and by 1870, he commenced teaching at the conservatory. Over 18 years, Everardi trained numerous exemplary opera singers and instructors, leaving a lasting impact on the musical landscape. Notable individuals influenced by his tutelage include Stanislav Gabel, Dmitry Usatov, Fyodr Stravinsky, Varvara Zarudnaya, and others. However, in 1888, Everardi's tenure at the conservatory concluded due to unofficial allegations of exhibiting bias against Russian music and propagating 'Italianism.' The departure of such a prominent singing professor from the conservatory marked a pivotal moment in the ongoing Russian-Italian operatic conflict, which originally stemmed from disparities in the status of the opera companies. The Italian faction, backed by the Imperial Court officials, enjoyed numerous privileges, whereas the Russian counterpart found itself at the periphery of theatrical life. As the Russian operatic repertoire expanded with new works and composers from the 1870s onwards, public preference for Italian opera persisted, fueling growing discontent and eventual open confrontation aimed at combating the constraints imposed by 'Italianism' on the advancement of Russian theater. The report delves into Everardi's involvement at various junctures of the operatic conflict, exploring the individuals and decisions that shaped his tenure and eventual dismissal from the conservatory. It unveils the complex dynamics of the Russian-Italian operatic conflict, shedding light on the intricate interplay between artistic, cultural, and institutional forces during this tumultuous period in musical history.

ФАРБАК Анна, студентка V курса, научно-композиторский факультет, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Научный руководитель — Булычева Анна Валентиновна, кандидат искусствоведения

Anna FARBAK, 5th Year Student, Faculty of Music Theory and Composition, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Scientific adviser — Anna V. Bulychyova, PhD



ТЕАТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АНГЛИЙСКИХ ВОКАЛЬНЫХ СБОРНИКАХ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПУБЛИКАЦИЙ ДЖОНА И ГЕНРИ ПЛЕЙФОРДОВ)

В Англии эпохи Реставрации (1660–1714) музыкальный театр переживал период активного развития. Опера, *semi-opera*, драматические спектакли с развитым музыкальным оформлением были главными театральными жанрами. Они представляли интерес не только для высшего аристократического сословия, но также для мелкопоместного дворянства и буржуа. Последние приобрели особый социально-экономический вес в обществе в результате событий Английской революции и периода Протектората Оливера Кромвеля. Расширение аудитории и возрастание моды на любительское музицирование стало удачным стечением обстоятельств для издательского дома Плейфордов. Джон и впоследствии его сын Генри Плейфорд наиболее ярко представляли нотиздательское дело в Англии второй половины XVII века. Они не только занимались изданием и продажей нот, следуя музыкальным вкусам своего времени, но и в свою очередь формировали их своими изданиями. Одним из главных типов публикаций были вокальные сборники, которые издавались в виде многотомных серий в течение нескольких лет. Сегодня, они являются одними из самых показательных образцов английской вокальной музыки эпохи барокко. Важное место в этих сборниках занимают как раз номера из разного рода театральных представлений наряду со всевозможными «песнями, исполняемыми при дворе». Некоторые из сборников, например, *The Theater of Music*, буквально «Театр музыки», красноречиво заявляют о степени влияния театра и ведущей роли музыки из представлений. В докладе рассмотрены три серии вокальных сборников, в которых музыка для театра занимает ведущее место, а именно антологии *Choise Ayres, Songs, & Dialogues* (1676–1684), *The Theater of Music* (1685–1687) и *Deliciae Musicae* (1695–1696). Особенное внимание уделено последней из упомянутых серий, включающей музыку Генри Пёрселла, а также его современников Дэниела Пёрселла, Джона Эклза и других. Изучение данного музыкального материала, проясняет не только вопросы, касающиеся самой музыки (проблемы жанра, формообразования, сочетания текста и музыки, и т.д.), но и раскрывает детали музыкально-исторического процесса в целом.

THEATRE MUSIC IN VOCAL COLLECTIONS OF THE RESTORATION ENGLAND (BASED ON THE PUBLICATIONS OF JOHN AND HENRY PLAYFORDS)

In England during the Restoration era (1660–1714), musical theater experienced a period of active development. Opera, semi-opera, dramatic performances with developed musical design were the main theatrical genres. They were accessible and of interest not only to the upper aristocratic class, but also to the small landed nobility and bourgeoisie. The latter

acquired special socio-economic weight in society as a result of the events of the English Revolution and the period of Oliver Cromwell's Protectorate. The expansion of the audience and the growing fashion for amateur music-making was a fortunate coincidence for the Playford publishing house. John and subsequently his son Henry Playford most clearly represent the music publishing business in England in the second half of the 17th century. They not only published and sold sheet music, following the musical tastes of their time, but in turn shaped them with their publications. One of the main types of publications were vocal collections, which were published in multi-volume series over several years. Today, they are among the most representative examples of English vocal music of the Baroque era. An important place in these collections is occupied by numbers from various kinds of theatrical performances, along with all kinds of 'songs sung at the court.' Some of the collections, such as *The Theater of Music*, make eloquent statements about the extent of the theater's influence and the leading role of performance music. The work is devoted to the study and comparison of three series of vocal collections in which music for the theater takes a leading place, namely the anthologies *Choise Ayres, Songs, & Dialogues* (1676–1684), *The Theater of Music* (1685–1687) and *Deliciae Musicae* (1695–1696). Particular attention is paid to the last of the mentioned series, since a large place in them is occupied by the music of Henry Purcell, as well as his contemporaries, for example Daniel Purcell, John Eccles and others. The study of this musical material clarifies not only issues related to the music itself (problems of genre, formation, combination of text and music, etc.), but also reveals the details of the musical history process as a whole.

ФЕДОТОВА Валерия Николаевна, старший научный сотрудник, сектор искусства Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Valeria N. FEDOTOVA, Senior Researcher, Art of Central Europe Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia



ОПЕРА «ЦАРЬ КАЛОЯН» ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВА
В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Интерес болгар к одному из важнейших европейских музыкальных жанров определялся стремлением связать национальное искусство с мировой художественной культурой, с ее глубокими традициями, а также и с современными реалиями XX века. Надо учитывать, тот факт, что только после Освобождения (1878) от Османского ига болгарское искусство вошло в европейское русло, и опера «Царь Калоян» (1936) Панчо Владигерова (1891–1978) стала одним из значимых его достижений. Ранние болгарские оперы опирались на сюжеты болгарских романтиков, отражавших недавние события времен борьбы за независимость. Но уже в первые десятилетия XX века в болгарской литературе наметились тенденции символизма, а позже и экспрессионизма, давшие яркие поэтические описания и прозу. Сказывалось своеобразие «ускоренного развития» национальной культуры, когда одновременно «на одной сцене совмещается несколько тенденций». Многие молодые болгары, учась в Европе, впитывали насыщенную художественную атмосферу, претворяя ее в сочинениях. Так и Владигеров окончил берлинскую *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* и больше десяти лет проработал в *Deutsches* театре, создавая музыку для спектаклей Макса Рейнхардта. Он

был близок со многими европейскими композиторами, особенно с Рихардом Штраусом, и его инструментальные сочинения исполнялись и издавались в Европе (1920–1930). При этом он никогда не терял связь с родиной. И задумав создание оперы, за литературную основу он взял не так давно вышедший роман «Солунский чудотворец» (1930) молодой болгарской писательницы Фани Поповой-Мутафовой (1902–1977) — в то время автора первых болгарских исторических романов. Работая в европейских архивах над латинскими и византийскими хрониками она, находя конкретные сведения о Болгарии, нередко опережала достижения национальных ученых-историков. Либретто оперы написал Николай Лилиев (1885–1960), видный поэт-символист, известный переводами западной поэзии и связанный с Литературным отделом Национального театра в Софии. В романе повествуется о времени правления царя Калояна (1168–1207), воевавшего с Византией и с крестоносцами и пленившего латинского императора Балдуина Фландрского, что привело к трагической гибели последнего в столице Болгарии того времени Велико-Тырново. Это событие впервые затронуто как предание в поэтическом цикле «Легенды Царевца» (1910) национального классика Ивана Вазова (1850–1921), где болгарское средневековье предстает «окруженным сверкающим ореолом мрачного трагизма». Мрачный трагизм присущ и роману Поповой-Мутафовой. Сохраняя в либретто основную литературную канву, Лилиев усиливает лирическую линию, переосмысливая и дополняя круг женских персонажей и включает Калояна в эпицентр драматических роковых событий, толкающих его к казни невинного пленника. В насыщенном действием музыкальном произведении соединяются развернутые народные сцены (хоровые и танцевальные эпизоды), олицетворяющие эпическое бытие народа, на фоне которых разыгрывается драма персонажей, чьи образы, через тексты и музыкальное воплощение (монологи, дуэты, ансамбли) несут черты символистского, а подчас и экспрессионистского осмысления. Рассматривая эту музыкально-поэтическую фреску с ярко прорисованными героями, можно увидеть ассоциации с «Борисом Годуновым» Мусоргского и, особенно с произведениями Р. Штрауса. Опера «Царь Калоян» — произведение, где через историческую тему, нередко мифологизируя ее, художественная интеллигенция старалась пробудить в болгарском обществе осознание себя единой страной с глубокой и богатой историей. Но в опере очевидны и переклички с событиями сложной социо-политической ситуации в стране 1920–1930-х годов, где монархия в лице царя Бориса расценивалась обществом неоднозначно. В опере поднимаются и важные экзистенциальные проблемы человека, проблемы выбора и поступков.

THE OPERA *TSAR KALOYAN* BY PANTHO VLADIGEROV
IN THE CONTEXT OF NATIONAL BULGARIAN LITERATURE

The interest of Bulgarians to one of the most important European musical genres was determined by the desire to connect the national art with the world artistic culture, with its deep traditions, as well as with the modern realities of the twentieth century. It should be kept in mind that Bulgarian art entered the European mainstream only after the Liberation (1978) from the Ottoman yoke, and the opera *Tsar Kaloyan* (1936) by Pancho Vladigerov (1891–1978) became one of its significant achievements. Early Bulgarian operas were based on the plots of the Bulgarian romantics, reflecting the recent events of the struggle for independence. But already in the first decades of the twentieth century the tendencies of Symbolism and

later Expressionism were outlined in Bulgarian literature, and they produced vivid poetic opuses and prose. This reflected the peculiarity of the '*accelerated development*' of national culture, when simultaneously '*several tendencies are combined on one stage.*' Many young Bulgarians, studying in Europe, absorbed the rich artistic atmosphere, translating it into compositions. So, in this way, Vladigerov graduated from the Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin and worked for more than ten years at the Deutsches Theatre, composing music for Max Reinhardt's productions. He was close to many European composers, especially Richard Strauss, and his instrumental works were performed and published in Europe (1920–1930). At the same time, he had never lost touch with his homeland and having conceived the opera, he took as a literary basis the recently published novel *The Wonderworker of Salonica* (1930) by the young Bulgarian writer Fani Popova-Mutafova (1902–1977), at that time the author of the first Bulgarian historical novels. Working in European archives on Latin and Byzantine chronicles and finding concrete information about Bulgaria, she was often ahead of the achievements of national historical scholars. The opera libretto was written by Nikolai Liliev (1885–1960), a prominent symbolist poet known for his translations of Western poetry and associated with the Literary Department of the National Theatre in Sofia. The novel tells the story of the reign of Tsar Kaloyan (1168–1207), who fought with Byzantium and the Crusaders, and captured the Latin Emperor Baldwin of Flanders, which led to the tragic death of the latter in the capital of Bulgaria at that time, Veliko Tarnovo. This event was first touched upon as a legend in the poetic cycle *Legends of Tsarevets* (1910), written by Ivan Vazov (1850–1921), a national classicist. The Bulgarian Middle Ages appears to him '*surrounded by a glittering halo of gloomy tragedy.*' Gloomy tragedy is also inherent in the novel by Popova-Mutafova. While retaining the basic literary framework in the libretto, Liliev strengthens the lyrical line, reinterpreting and supplementing the circle of female characters. He also includes Kaloyan in the epicentre of the dramatic fateful events that push him to execute an innocent prisoner. The intense musical work combines unfolding folk scenes (choral and dance episodes) embodying the epic existence of the people, against which the drama of the characters is played out, whose images, through the texts and musical embodiment (monologues, duets, ensembles) bear the features of symbolist and sometimes expressionist understanding. Looking at this musical and poetic fresco with *vividly drawn* characters, one can see associations with Mussorgsky's Boris Godunov and, especially, with the works of Richard Strauss. The opera *Tsar Kaloyan* is a work where, through the historical theme, often mythologised, the artistic intelligentsia tried to awaken Bulgarian society's awareness of itself as a united country with a deep and rich history. But the opera also evidently echoes the events of the complex socio-political situation in the country in the 1920s and 1930s, where the monarchy, in the person of Tsar Boris, was viewed by the society ambiguously. The opera also raises important existential human problems, problems of choice and actions.

ФИДЕНКО Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия

Yulia L. FIDENKO, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Music History Department, Far East State Institute of Arts, Vladivostok, Russia



«ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ» И. СТРАВИНСКОГО: АЛГОРИТМЫ РЕЖИССЕРСКОГО ПРОЧТЕНИЯ

В докладе рассматривается опера И. Стравинского «Похождения повесы» (1951) с позиций ее режиссерского воплощения. В центре внимания оказались постановки, «хрестоматийные» и «традиционные» с точки зрения современной постмодернистской оперной режиссуры — Дж. Кокса (Глайндборнский фестиваль, 1975), И. Аби (фильм-опера, 1995) и Р. Лепаж (Брюссель — театр Ла Монне, 2007). Интерпретация синтетического жанра оперы представляет собой сложное многоуровневое явление — от перевода либреттистами выбранного сюжета в вербальный текст через создание музыкального ряда оперы к сценической версии спектакля. При вербальной реализации живописного прототипа У. Хогарта в опере «Похождения повесы» сложилось неординарное взаимоотношение прообраза и его музыкальной версии, поскольку гравюры «подказали» композитору будущее сценическое решение, не сковывая его рамками слова. Переводя текст либретто в музыкальную партитуру, Стравинский учитывал ее восприятие постановщиками и слушателями, что говорит о мощной энергетике произведения для последующей театрально-сценической реализации. Представленный анализ спектаклей «Похождения повесы» сделан на основе расшифровки их сценографии (декорации, костюмы, грим, реквизит и освещение) и сценического действия (мизансцены и сценическое поведение певцов). В постановках обнаруживаются признаки театрального минимализма, черты символистского и психологического театра, приемы кинематографа, смешение натуралистического и условного театров. Панорама постановочных интерпретаций в контексте «перевода значений» оперной партитуры и истолкования ее смысловых вариантов позволяет выявить степень реализации композиторского замысла в спектаклях. Сравнительный анализ показал, что многочисленные сценические версии «Похождений повесы» так или иначе корреспондируют друг с другом. Даже разнесенные во времени, они несут в себе «память» предшествующих постановок, неразрывно связанных с многослойной музыкальной палитрой Стравинского.

THE RAKE'S PROGRESS BY IGOR STRAVINSKY: ALGORITHMS OF DIRECTOR'S READING

The article discusses Stravinsky's opera *The Rake's Progress* (1951) from the perspective of its directorial embodiment. The focus turned out to be productions, 'textbook' and 'traditional' from the point of view of contemporary postmodern opera directing — John Cox (Glyndebourne Festival, 1975), Inger Åby (film opera, 1995) and Robert Lepage (Brussels — La Monnaie Theatre, 2007). The interpretation of the synthetic opera genre is a complex multilevel phenomenon — from the translation by librettists of the chosen plot into a verbal text through the creation of the musical series of the opera to the stage version of the spectacle. During the verbal realization of William Hogarth's pictorial prototype in the opera

The Rake's Progress, an extraordinary relationship between the prototype and its musical version developed, since the engravings 'suggested' to the composer a future stage solution, without constraining him to the framework of the word. Translating the libretto text into a musical score, Stravinsky took into account its perception by the directors and listeners, which indicates the powerful composition energy for subsequent theatrical and scenic realization. The presented analysis of the performances of *The Rake's Progress* is based on the decoding of their scenography (scenery, costumes, make-up, props and lighting) and stage action (mise en scene and stage behavior of the singers). The productions show signs of theatrical minimalism, features of symbolist and psychological theater, cinematography techniques, a mixture of naturalistic and conventional theaters. The panorama of stage interpretations in the context of the 'translation of meanings' of the opera score and the interpretation of its semantic variants allows us to identify the degree of the composer's idea realization in the performances. Comparative analysis showed that numerous stage versions of *The Rake's Progress* somehow correspond to each other. Even spaced out in time, they carry the 'memory' of previous productions, inextricably linked with the multi-layered musical palette of Stravinsky.

ФИДЕНКО Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия

Yulia L. FIDENKO, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Music History Department, Far East State Institute of Arts, Vladivostok, Russia

в соавторстве с

МАЗУР Алина Евгеньевна, аспирант, кафедра истории музыки, Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия

Alina E. MAZUR, Postgraduate Student, Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, Russia



in cooperation with



«Итальянка в Алжире» Дж. Россини: между Востоком и Западом

В первой половине XIX века повышается научный и художественный интерес к восточным культурам. Восток и Запад становятся мирообразующими ареалами, а их сопоставление — основой творческих поисков многих деятелей искусства. Дж. Россини не остался в стороне от веяний своего времени. Увлечение восточной экзотикой нашло отражение в наследии «божественного маэстро» (Г. Гейне). Не менее десяти опер великого итальянца в той или иной мере претворяют представления о Востоке, распространенные у европейских композиторов-романтиков. Среди них — «Итальянка в Алжире», «Турок в Италии», «Аврелиан в Пальмире», «Жир в Вавилоне» и др. К сожалению, эти произведения до сих пор не нашли своего исследователя, в частности, через призму ориентальных тенденций XIX века. В докладе рассматривается опера «Итальянка в Алжире», которая представляет собой яркий образец воплощения россиниевского ориентализма. Уже в названии произведения заключена оппозиция Востока и Запада в рамках типичной для

изображения ориентального мира дихотомии «свое — чужое». Анализ оперы показал, что влияние восточной культуры на творчество композитора не ограничивается лишь сюжетно-тематическим уровнем. В статье раскрывается специфика включения восточных реминисценций в следующие смысловые пласты оперного семиотического ансамбля: вербальный, звуковой и визуальный. Авторы статьи приходят к выводу, что, несмотря на активное использование ориентального контекста, Россини прибегает к симптоматичному для композиторов XIX века обобщенному изображению Востока. При доминировании итальянского оперного стиля восточный колорит аккуратно «вкраплен» в партитуру. Значение этого диалога в художественном мире Россини представляет большой исследовательский интерес и подлежит дальнейшему рассмотрению.

L'ITALIANA IN ALGERI BY GIOACCHINO ROSSINI: BETWEEN EAST AND WEST

The first half of the 19th century was marked by an increase in scientific and artistic interest in Eastern cultures. East and West become world-forming areas. Their comparison is the basis of the creative searches of many artists. Gioacchino Rossini followed the trends of his time. The passion for oriental exoticism was reflected in the legacy of the ‘divine maestro’ (Heinrich Heine). At least ten of the composer’s operas in one way or another embody ideas about the East that were common among European romantic composers. Among them are *L’italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Aureliano in Palmira*, *Ciro in Babilonia*, etc. Unfortunately, these works have not yet been studied, in particular, through the prism of oriental trends of the 19th century. This study examines the opera *L’italiana in Algeri*, which is an example of the embodiment of Rossini’s orientalism. The article reveals the inclusion of oriental reminiscences in the following semantic layers of the operatic semiotic ensemble: verbal, sound and visual. The title of the work contains the opposition between East and West within the framework of the dichotomy ‘Us and them’ typical for depicting oriental culture. An analysis of the opera showed that the influence of Eastern culture on the composer’s work is not limited to just the plot level. The authors of the article come to the conclusion that despite the active use of the oriental context, Rossini uses a generalized image of the East, which is typical for composers of the 19th century. With the dominance of the Italian operatic style, oriental flavor is neatly ‘interspersed’ into the score. The significance of the East-West dialogue in the artistic world of Rossini is of great research interest and is subject to further consideration.

ФИЛОНОВИЧ Андрей Георгиевич, *независимый*
исследователь, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — Порфирьева Анна Леонидовна,
кандидат искусствоведения

Andrei G. FILONOVICH, *Independent Researcher, Saint Petersburg,*
Russia

Scientific adviser — Anna L. Porfirieva, PhD



КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПОСЛЕ ТАНЦЕВ: ЖАНРОВЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В ОПЕРАХ ВЕРДИ

Взгляд современного музыковеда на оперу XIX века позволяет идентифицировать в ней музыкальную форму (как правило итальянского типа — *la solita forma*), драматическую структуру номеров и актов с разветвленной системой

сюжетных мотивов, линии развития, связанные с гармонией и фактурой. С равным успехом обнаруживаются устойчивые комплексы выразительных средств, выражающие конкретный образ или тему (топосы). Однако почти без внимания остается жанровая принадлежность оперной музыки: формулы модных танцев, «простые песенки» и так далее. Они «приближали» оперных героев, наделяя их «музыкальной узнаваемостью», подчеркивали характеры персонажей и смыслы драматургии. Характерные ритмы и фигуры движения придавали импульс действию и захватывали зрительское внимание. Со временем танцы менялись, а приемы драматической характеристики совершенствовались. В эпоху классицизма сложился своеобразный канон их применения, в чем можно убедиться на примере «Свадьбы Фигаро», «Так поступают все» и других опер Моцарта. Уже ко второй четверти XIX века (в частности, в «Роберте-дьяволе» и «Гугенотах» Мейербера) жанровые формулы обнаруживаются в подавляющем большинстве *cantabile, largo concertato*, кабалетт, стретт и других разделов *la solita forma*. Наиболее ярко использование жанров проявилось в творчестве Верди. На примере трех его опер — «Макбет», «Бал-маскарад» и «Дон Карлос» можно проследить драматургическое и музыкальное значение жанров, примеры виртуозного соединения нескольких жанровых моделей, взаимосвязь их чередования с музыкальной формой, их роль в развитии драмы. Жанры не только являются «смысловой» подоплекой других средств музыкальной выразительности, они составляют самостоятельный пласт оперного произведения: их последовательность, чередование и объединение оказываются закономерными и смыслообразующими. Анализ этой линии в строении оперного акта позволяет сформулировать некоторые общие положения о принципах их применения и их роли в организации оперного акта.

LULLABY AFTER DANCING: GENRE STEREOTYPES IN VERDI'S OPERAS

The view of a modern musicologist on the opera of the 19th century allows us to identify the musical form (usually of the Italian type, *la solita forma*), the dramatic structure of numbers and acts with an extensive system of plot motifs, and lines of harmony and texture. With equal success, there are traditional complexes of expressive means that express a specific image or theme (topos). However, almost no attention is paid to the genre of opera music: the formulas of fashionable dances, 'simple songs' and so on. They 'make closer' the opera characters, endowing them with 'musical recognition,' emphasizing the characters' personalities and the meaning of the drama. Characteristic rhythms and figures of movement gave impetus to the action and captured the audience's attention. Over time, the dances were changing, and the techniques of dramatic characterization improved. In the era of classicism, a kind of canon of their use was developed, as can be seen in the example of *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* and other operas by Mozart. By the second quarter of the 19th century (in particular, in Meyerbeer's *Robert le diable* and *Les Huguenots*) genre formulas are found in the vast majority of *cantabile, largo concertato, cabaletta, stretta*, and other 'reflection/reaction' sections of *la solita forma*. The use of genres was most clearly manifested in the works of Verdi. In the *Macbeth*, *Un ballo in maschera*, and *Don Carlo* we can trace the dramatic and musical significance of genres, find examples of the masterly combination of several genre models, their relationship with musical form, and role in the development of drama. Genres are not only the 'semantic' background of other means of musical expression, they constitute an independent layer of an operatic work: their sequence,

alternation, and combination turn out to be consistent and meaningful. Analysis of this line in the structure of an opera act allows us to formulate some general provisions about the principles of their application and their role in the organization of an opera act.

ХАЙРУТДИНОВА Диля Флюровна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной деятельности и вопросам развития, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия



Diliya F. KHAIRUTDINOVA, PhD, Associate Professor, Vice-rector for Research and Development, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia

ОПЕРЫ НАЗИБА ЖИГАНОВА

В ПОСТАНОВКАХ ТАТАРСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ М. ДЖАЛИЛИЯ (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ ТЕАТРА)

Оперное творчество Назиба Жиганова без преувеличения является самым масштабным явлением в истории Татарского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалилия. Премьерой оперы Жиганова «Качкын» был открыт татарский оперный театр в 1939 году (в 2024 году исполняется 85 лет со дня постановки первой оперы Жиганова). Жиганов создал 8 опер, две из которых к тому же имеют повторные редакции с иными названиями: «Тюляк» — «Тюляк и Су-слу», «Ильдар» — «Дорога победы». Все оперы композитора, включая новые редакции, были поставлены на сцене ТАГТОиБ имени М. Джалилия. Лишь две оперы Жиганова ставились другими театрами за пределами республики — «Алтынчач» (Уфа, Алма-Ата), «Джалиль» (Москва, Алма-Ата, Прага). Последнюю оперу «Джалиль» композитор написал в 1957 году. В последующие годы из всех опер Жиганова новые постановки увидели лишь «Качкын» (1964), «Тюляк и Су-слу» (1967), «Алтынчач» (1959, 1979, 1994), «Джалиль» (1960, 1964, 1980, 1986, 2011). «Джалиль» — единственная из жигановских опер, которая присутствует в текущем репертуаре ТАГТОиБ имени М. Джалилия. Премьера оперы Жиганова — всегда значимое событие в музыкальной жизни республики. В своем оперном творчестве композитор обращался к двум основным темам — сказочно-легендарной и исторической, что было обусловлено не только творческими пристрастиями автора, но и культурными «установками» времени. В архиве театра сохранились документы, относящиеся к постановкам жигановских опер: фотографии, афиши, программы спектаклей, вырезки из газет и журналов. В докладе выстраивается хронология постановок опер Жиганова; выявляются некоторые «существенные» факты в их создании; раскрываются имена режиссеров, исполнителей, художников, дирижеров, сыгравших незаурядную роль в сценической судьбе жигановских опер.

NAZIB ZHIGANOV'S OPERAS STAGED BY THE TATAR ACADEMIC STATE OPERA AND BALLET THEATRE NAMED AFTER MUSA CÄLIL (BASED ON ARCHIVAL MATERIALS OF THE THEATRE)

The operatic work of Nazib Zhiganov is without exaggeration the most ambitious phenomenon in the history of the Tatar Academic State Opera and Ballet Theatre named after Musa Cälil. The premiere of Zhiganov's opera *Kachkyn* opened the Tatar opera theatre in

1939 (2024 marks 85 years since Zhiganov's first opera was staged). Zhiganov created eight operas, two of which have repeated editions with different titles: *Tyulyak — Tyulyak and Su-slu, Ildar — The Road of Victory*. All of the composer's operas, including new editions, were staged at the Musa Cälil Tatar Theatre. Only two operas by Zhiganov were staged by other theatres outside the republic — *Altynychach* (Ufa, Alma-Ata), *Cälil* (Moscow, Alma-Ata, Prague). The composer wrote his last opera *Cälil* in 1957. In subsequent years, of all Zhiganov's operas, only *Kachkyn* (1964), *Tyulyak and Su-slu* (1967), *Altynychach* (1959, 1979, 1994) and *Cälil* (1960, 1964, 1980, 1986, 2011) have seen new productions. *Cälil* is the only one of Zhiganov's operas that is present in the theatre's current repertoire. The premiere of Zhiganov's opera is always a significant event in the musical life of the republic. In his opera works the composer addressed two main themes — fairy-tale-legendary and historical, which was conditioned not only by the author's creative preferences, but also by the cultural 'attitudes' of the time. The theatre's archive has preserved documents related to the productions of Zhiganov's operas: photographs, playbills, performance programs, newspaper and magazine clippings. The report builds a chronology of the productions of Zhiganov's operas; reveals some 'essential' facts in their creation; reveals the names of directors, performers, artists and conductors who played an outstanding role in the stage fate of Zhiganov's operas.

ХАКИМИ Татьяна Васильевна, кандидат
искусствоведения, свободный исследователь,
Регенштауф, Германия
Tatiana V. HAKIMI, PhD, independent researcher,
Regenstauf, Germany



ВОСТОК В ОПЕРЕ ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ «ТУРАНДОТ»

Опера Ферруччо Бузони «Турандот» (1917) — одно из немногих европейских музыкально-театральных произведений первой четверти XX века на дальневосточную тему, созданных в русле антиромантизма. Написанная на сюжет одноименной сказки Карло Гоцци, эта опера представляет собой яркий пример внедрения принципов условного театра. Бузони претворил в своем произведении идею так называемой «юной классичности», описанной им в теоретических сочинениях. Так, композитор использует в опере стилиевые модели оперы *buffa* и оперы *seria*, «окрашенные» стилистическими средствами музыки XX века. Для оперы характерен игровой подход к воплощению Востока, выступающий как эстетическая игра с Востоком. В тексте либретто композитор внедряет отдельные детали, создающие восточный колорит. В музыкальном языке «Турандот» выделяются две восточные сферы: китайская, основанная на пентатонике, и ближневосточная, основанная на гамиолике (звукоряде с двумя увеличенными секундами). Бузони использует китайскую, турецкую, персидскую и индийскую мелодии из сборника «История музыки» Августа Амброса (1862), а также создает авторские «восточные темы». Образы Востока, как и все происходящее, поданы в опере с иронией. Композитор не ставит целью создание в «Турандот» этнографически точного восточного колорита. Наоборот, в музыке оперы намеренно нарушается иллюзия «восточного». Игровое отношение к восточному материалу воплощается в «не-различии» как европейского с восточным, так и

дальневосточного с ближневосточным музыкальным материалом. Бусони совмещает внутри отдельных номеров, условно говоря, китайский тематизм с ближневосточным, восточный тематизм намеренно чередуется с «невосточным», что также выступает элементом эстетической игры, как бы напоминает слушателю о «несерьезности» происходящего.

THE EAST IN THE OPERA BY FERRUCCIO BUSONI TURANDOT

The opera *Turandot* by Ferruccio Busoni (1917) is one of the few European musical-theatrical works of the first quarter of the 20th century on a Far Eastern theme, that explores a Far Eastern theme within the framework of anti-Romanticism. Based on Carlo Gozzi's fairy tale, the opera exemplifies the incorporation of principles of conditional theatre. Busoni incorporates the concept of 'Young Classicism' into his work, as outlined in his theoretical writings. He blends style models of opera *buffa* and opera *seria* with stylistic elements of 20th-century music. The opera is characterized by a playful approach to the embodiment of the East, which acts as an aesthetic game with the East. In the libretto, the composer incorporates specific details that create an Eastern flavour. In the musical language of *Turandot*, two Eastern spheres are distinguished: Chinese, based on the pentatonic scale, and Near Eastern, based on the Hungarian minor scale (mode with two augmented seconds). Busoni uses Chinese, Turkish, Persian, and Indian melodies from August Ambros's collection *Geschichte der Musik* (1862), as well as creates original 'eastern themes.' The images of the East, like everything else, are presented in the opera with irony. The composer does not aim to create ethnographically accurate eastern colour in *Turandot*. On the contrary, the illusion of the 'eastern' is deliberately violated in the music of the opera. The playful attitude towards eastern material is embodied in the indistinction of European with Eastern, as well as Far Eastern with Near Eastern musical material. Within separate stages numbers, Busoni combines, so to speak, Chinese themes with Near Eastern ones, Eastern themes intentionally alternate with 'non-Eastern' ones, which also serve as an element of aesthetic play, as if reminding the listener of the 'lack of seriousness' of what is happening.

ХАЧАЯНЦ Анжела Григорьевна, кандидат
искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой
истории музыки Саратовской государственной
консерватории имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Anzhela G. KHACHAYANTS, PhD, Assistant Professor, Head of
Music History Department, Saratov State Sobinov
Conservatoire, Saratov, Russia



МЕТАМОРФОЗЫ ДВОЕМИРИЯ В ПОЗДНИХ ОПЕРАХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Исследователи оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова на всех этапах обращения к этому вопросу (назовем некоторые, например, И. И. Лапшин в труде 1911 г. «Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова», А. И. Кандинский в во втором томе «Истории русской музыки» в 3 томах в 1979 г., посвященной композитору монографии М. П. Рахмановой 1995 г., диссертациях и монографии О. А. Скрынниковой, Ю. Ю. Петрушевич, увидевших свет в 2000-х годах и других) неизменно свидетельствуют о единой художественной картине мира, складывающейся в целом из всего ряда опер, об инвариантной оперной модели,

позволяющей рассматривать каждую из опер, как часть «сверхпроизведения». Одна из атрибутирующих идей корсаковской оперной модели — двоемирие, корни которого лежат как в мифопоэтических основаниях его творческого мышления, так и в принадлежности романтической культуре. Двоемириная концепция, однако, не оставалась неизменной на протяжении эволюции оперного письма. Значительные перемены происходят в операх 900-х годов, относимых к «позднему» периоду. Перемены в построении оперной модели происходили как изнутри, в связи с выбором тех или иных сюжетов, с переменами эстетических и мировоззренческих авторских ориентиров, так и «извне» под влиянием «деформирующих» прежние оперные идеалы модернистских установок. Вместе с тем сохраняется ключевое свойство двоемирия — «космоса»: взаимообусловленность и взаимопроникаемость двух миров.

Метаморфозы двоемирия видятся по нескольким факторам:

- трансформация «диспозиции» миров — условно-реального и фантастического в условиях смены этико-эстетической установки с языческой на христианскую в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии»;
- распределение двух миров по двум операм: условно-реального в «Сказке о царе Салтане», фантастического в «Кашее бессмертном»;
- окончательное превращение, «профанирование» идеи двоемирия в последней опере — «Золотой петушок».

Метаморфозы двоемириной картины мира выявляются не только на концептуальном уровне, но и подтверждаются на уровне музыкальном. Данный доклад предлагается к 180-летию юбилею оперного мастера, свет от которого, как от звезды, продолжает доходить.

THE METAMORPHOSES OF THE TWO WORLDS IN THE LATE OPERAS OF NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV

Researchers who at different time studied operas of Nikolai Rimsky-Korsakov (among them should be mentioned *Philosophical motives in works of N. A. Rimsky-Korsakov* by Ivan Lapshin (1911), 2nd volume of *History of Russian Music* in 3 volumes by Aleksey Kandinsky (1979), monograph by Marina Rahmanova (1995), dissertations and monographs by Olga Skrynnikova, Yulia Petrushevich published in 2000s and many others) point to holistic artistic picture of the world compiling all of his operas; to invariant opera model that allows considering each opera as a part of ‘meta composition.’ One of the integral ideas of Rimsky-Korsakov’s opera model is the conception of two worlds, rooted both in mythopoetical basis of his creative thinking and his belonging to romantic culture. However, the two-world conception has not remained the same throughout the evolution of Rimsky-Korsakov’s opera writing. Considerable changes are seen in operas of 1900s attributed to the late period. Changes in opera model construction come from inside in connection with the choice of particular plots, changes of aesthetic and ideological views of the author as well as from outside in connection with modernistic ideas deforming former opera ideals. Nevertheless, the key feature of the two-world conception — interdependence and interpenetration — preserves unchanged.

The metamorphoses of the two worlds are seen in several factors:

- transformation of the disposition of conditionally real and fantastic worlds caused by the change of etic-aesthetic attitude from pagan to Christian in *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya*

- distribution of the two worlds in different operas: conditionally real in *The tale of Tsar Saltan* and fantastic in *Kashchey the Immortal*
- final transformation, profanation of the two-world idea in the last opera *The Golden Cockerel*

The metamorphoses of the two-world picture of the world are revealed on both conceptual and musical levels. The article is dedicated to the 180th anniversary of the opera master whose light, like that from a star, continues to reach listeners.

ХО Сяоцэнь, преподаватель, Гуандунский политехнический университет,
Гуанчжоу, Китай

HUO Xiaocen, Lecturer, Guangdong Polytechnic Normal University,
Guangzhou, China

СЦЕНИЧЕСКИЕ ТРАКТОВКИ ОПЕР «ТРАВИАТА», «РИГОЛЕТТО» И «АИДА» В ПОСТАНОВКАХ КИТАЙСКИХ ТЕАТРОВ: ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА С КИТАЙСКИМ АКЦЕНТОМ

Европейская опера появилась в Китае в начале XX века, а первый театр, в котором могли осуществляться сценические постановки опер, был открыт в Шэньчжэне провинции Гуандун только в 1989 году. Но уже к 2016 году количество таких театров в Китае было более 160. Самым известным из них является Китайский государственный Большой театр на 5000 мест в Пекине, открытый в конце 2007 года. Знакома публике с европейской оперой, современные китайские театры культивируют, прежде всего, самые известные образцы жанра. Среди них одно из главных мест занимают оперы Дж. Верди «Травиата», «Риголетто» и «Аида». Важнейшим элементом стратегии руководства театров является привлечение зарубежного опыта оперных постановок во всех элементах — от сценографии до выбора дирижеров и солистов. Китайцы учатся у них, быстро перенимая их опыт. Сценические трактовки европейских опер на сценах Пекина, Шанхая, Тяньцзиня и других городов, опираясь на мировые традиции, в то же время, отражают особенности китайского менталитета. В частности, акцентируется роль сценографии — для китайской публики чрезвычайно важно визуальное решение спектакля. Существуют опыты дополнения оперы элементами хореографии. Мышлению, основанному на символах, знаках, характерному для китайцев, соответствует один из главных трендов современной европейской оперной режиссуры — условность, реализуемая через минимализм. Этим и другим тенденциям современной оперной режиссуры и сценографии, перенесенным на китайскую почву, посвящена данная статья.

STAGE INTERPRETATION OF *LA TRAVIATA*, *RIGOLETTO*, AND *AIDA* IN CHINESE OPERA HOUSE: EUROPEAN OPERA WITH A CHINESE ACCENT

European opera entered China in the early 20th century and it was not until 1989 that the first opera house was opened in Shenzhen, Guangdong Province. The number of opera house had exceeded 160 by 2016. The most famous one is National Centre for the Performing Arts with 5,000 seats, which began operating at the end of 2007. When introducing European opera to the public, opera houses rehearsed famous operas at the beginning, including Giuseppe Verdi's operas *La Traviata*, *Rigoletto* and *Aida*. Foreign musicians have rich experience in opera production. Chinese opera houses learned from foreign musicians in different fields, from scene design to the selection of conductors and actors. The performance

of European opera improved very fast in recent years. The performance of European opera in Chinese theaters, such as theaters in Beijing, Shanghai and Tianjin, rely on foreign versions for production. At the same time, the performance reflect Chinese audience's characteristics. The visual solution of the performance is extremely important for Chinese audience. Chinese musicians attempted to add some dance elements. Thinking based on symbols and signs, characteristic of the Chinese, corresponds to one of the main trends in modern European opera directing — convention, implemented through minimalism. The report will devote to these trends, as well as others, in modern opera direction and scenography, transfer to Chinese soil.

ХОЛИНА Александра Сергеевна, студентка II курса,
музыковедческий факультет, Санкт-Петербургская
государственная консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — Денисов Андрей
Владимирович, доктор искусствоведения

Alexandra S. KHOLINA, 2nd Year Student, Musicology Faculty,
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser —Andrey V. Denisov, Dr. Habil. (Doctor of
Art Studies)



«МЕГАЭ» АДАМА ТАДЕУША ВЕНЯВСКОГО:
ЯПОНСКАЯ ЛЕГЕНДА ГЛАЗАМИ ПОЛЬСКОГО КОМПОЗИТОРА

Адам Тадеуш Венявский — польский композитор, племянник Генрика Венявского, выдающегося скрипача-виртуоза, сыгравшего значительную роль в развитии русской скрипичной школы. В честь его имени Адам Тадеуш основал Международный конкурс скрипачей в Познани. Учившийся у именитых педагогов (Зыгмунта Носковского, Габриэля Форе, Венсана д'Энди) и оставивший яркое наследие, включающее в себя четыре оперы, два балета, музыку к фильмам, восемь симфонических поэм, другие симфонические и камерно-инструментальные сочинения, композитор волею судьбы оказался в тени своего знаменитого дяди — к изучению музыки Венявского практически никто не обращался. Доклад посвящен его первой опере «Мегаэ», представляющей сюжет старинной японской легенды в интерпретации польского композитора XX века. Отдельно рассматривается забытая постановка этой оперы в Мариинском театре, состоявшаяся более 100 лет назад. «Мегаэ» была поставлена в 1916 году в Петрограде талантливым оперным режиссером Николаем Николаевичем Боголюбовым и выдающимся театральным художником Петром Борисовичем Ламбиным. Интерпретация непривычных для европейского слушателя японских образов оперы вызвала крайне противоречивую реакцию — искренний восторг дирекции театра, аплодисменты публики и разгромную критическую статью в газете «Новое время». Посмеявшись над ее «незамысловатым», «ничтожным» сюжетом, авторы рецензии в особенности поставили под сомнение ее японское начало: с одной стороны, сославшись на то, что в Европе никто не знает музыки Востока, с другой — посчитав ее недостаточно выразительной и даже «монотонной». Насколько

справедлива это позиция, если зрители рукоплескали, а дирекция театра нашла оперу интересной, оригинальной, и посчитала Венявского весьма талантливым композитором? В докладе предпринята попытка объективной оценки «Мегаэ» на основе анализа организации ее драматургии и стилистики.

MEGAE BY ADAM TADEUSZ WIENIAWSKI:
A JAPANESE LEGEND THROUGH THE EYES POLISH COMPOSER

Adam Tadeusz Wieniawski is a Polish composer, nephew of Henryk Wieniawski, who known as outstanding virtuoso violinist who played a significant role in the development of the Russian violin school. In honor of his name, Adam Tadeusz founded the International Violin Competition in Poznan. Having studied with famous teachers (Zygmunt Noskowski, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy) and leaving a shining legacy that includes four operas, two ballets, film scores, eight symphonic poems, other symphonic and chamber-instrumental works, the composer, by the will of fate, became in the shadow of his famous uncle, so almost no one studied the music of Adam Tadeusz Wieniawski. The report is devoted to the first opera by Adam Tadeusz Wieniawski *Megae*, which presents the plot of an ancient Japanese legend in the interpretation of the Polish composer of the 20th century. The forgotten production of this opera at the Mariinsky Theater, which took place more than 100 years ago, is discussed separately. *Megae* was staged in 1916 in Petrograd by the talented opera director Nikolai Nikolaevich Bogolyubov and the outstanding theater artist Pyotr Borisovich Lambin. The interpretation of Japanese opera images, unusual for European listeners, caused an extremely contradictory reaction — sincere delight from the theater management, applause from the public and a devastating critical article in the newspaper *Novoye Vremya*. Having laughed at its 'too simple,' 'insignificant' plot, the authors of the review especially questioned its Japanese origin: on the one hand, citing the fact that no one in Europe knows the music of the East, on the other hand, considering it insufficiently expressive and even «monotonous». How fair is this position if the audience applauded, and the theater management thought the opera is interesting, original, and considered Adam Tadeusz Wieniawski a very talented composer? The report makes an attempt to objectively evaluate *Megae* based on an analysis of the organization of its dramaturgy and stylistics.

ХОНЯКИНА Елена Александровна, аспирант, кафедра истории музыки, документовед, методический отдел, Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

Научный руководитель — Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения

Elena A. KHONYAKINA, Postgraduate Student, Music History Department, Document Manager, Methodological Department, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

Scientific adviser — Olga A. Svetlova, PhD



На рубеже XVIII–XIX вв. Копенгаген, благодаря активной деятельности приезжих, преимущественно немецких музыкантов, упрочил статус культурной столицы Скандинавии. В этом процессе особое значение имел музыкальный театр с его весомым влиянием на развитие общественно-культурной жизни. Учитывая, что в начале XIX века в Дании происходило формирование идей национальной самоидентификации, появление опер на иностранных языках (главным образом, немецком) все чаще стало вызывать негативную реакцию датского общества. Но вместе с тем, именно это спровоцировало рост интереса композиторов Дании к созданию национальной оперы. Среди театральных композиторов Золотого века Дании следует выделить трех безусловных лидеров национального направления, имеющих при этом немецкое происхождение, — Ф. Кулау, И.П.Э. Хартмана и П. Хейзе. Родившийся в Дании Петер Арнольд Хейзе (1830–1879) был учеником композитора-датчанина и собирателя скандинавских фольклорных песен А.П. Берггрена, у которого брал уроки по теории музыки. Во время Датско-прусской войны (1848–1850), в отличие от многих оставшихся в Дании деятелей, Хейзе переехал в Германию для более глубокого изучения немецкой музыки, которая его привлекала. В творчестве Хейзе органично переплелись традиции немецкого и датского романтизма. На протяжении всей творческой жизни он занимался сочинением камерно-вокальной музыки, в чем следовал датской национальной линии вслед за Ф. Вейзе и Н. Гаде, став столь же значимым для Дании композитором-песенником, как Ф. Шуберт для Австрии, Р. Франц и К. Лёве — Германии, С. Монюшко — Польши. Одна из двух его опер — «Король и маршал», написанная в содружестве с датским драматургом Эрнстом Христианом Рихардтом в 1878 г., была восторженно встречена датским обществом, которое к этому времени уже с воодушевлением приняло ряд предшествующих опер, знаменующих развитие датского музыкального театра. Среди них комическая опера Ф. Кунцена «Хольгер Датский» (1789), зингшпили И. Шульца «Праздник урожая» (об отмене наследственного подчинения, 1790) и «Свадьба Петера» (об отмене рабства, 1793), сказочная опера Ф. Кулау «Лулу» (1824), жанрово-бытовая опера И.П.Э. Хартмана «Маленькая Кирстен» (1846). Сюжет оперы П. Хейзе основан на датских народных легендах по историческим событиям XIII в. В нем органично сочетаются две драматические линии. Одна связана со взаимоотношениями трех главных героев — Короля, маршала Стига и его жены Ингеборг. В ходе ее разворачивания акцент постепенно смещается на вторую и главную линию: личная драма Маршала становится причиной крупного политического заговора. Идейным стержнем оперы выступает вопрос преданности и чести, актуальный для датского общества XIX в., переживающего за судьбу страны. С точки зрения музыкального языка опера П. Хейзе оценивалась современниками спорно в контексте новых европейских тенденций. Ее не могли трактовать однозначно, словно она находилась между двумя крайностями: реформаторским театром Р. Вагнера и «старомодным» скандинавским консерватизмом Ф. Кунцена, Ф. Кулау и И.П.Э. Хартмана. «Король и Маршал» оказался в равной степени далеко от этих полюсов, но при этом показал возможный путь развития национальной легендарно-исторической оперы. Как одно из знаковых в истории датской музыки театральных произведений «Король и Маршал» Хейзе в 2006 г. вошло в «Датский культурный канон».

At the turn of the 18th and 19th centuries, Copenhagen, thanks to the active work of visitors, mainly German musicians, strengthened its status as the cultural capital of Scandinavia. In this process, musical theater was of particular importance with its significant influence on the development of social and cultural life. Considering that at the beginning of the 19th century, ideas of national self-identification were being formed in Denmark, the appearance of operas in foreign languages (mainly German) increasingly began to cause a negative reaction from Danish society. But at the same time, this is what provoked an increase in the interest of composers of Denmark in creating a national opera. Among the theatrical composers of the Golden Age of Denmark, three undisputed leaders of the national movement, who also have German origins, should be highlighted: Friedrich Kuhlau, Johan Peter Emilius Hartmann and Peter Arnold Heise. Danish-born Peter Arnold Heise (1830–1879) was a student of the Danish composer and collector of Scandinavian folk songs Andreas Peter Berggreen, from whom he took lessons in music theory. During the Danish-Prussian War (1848–1850), unlike many figures who remained in Denmark, Heise moved to Germany for a deeper study of German music, which attracted him. The traditions of German and Danish romanticism are organically intertwined in the work of Heise. Throughout his creative life, he was engaged in composing chamber and vocal music, in which he followed the Danish national line following Christoph Ernst Friedrich Weyse and Niels Wilhelm Gade, becoming as significant a composer-songwriter for Denmark as Franz Schubert for Austria, Robert Franz and Carl Loewe for Germany, Stanisław Moniuszko for Poland. One of his two operas, *Drot og Marsk (The King and the Marshal)*, written in collaboration with the Danish playwright Ernst Christian Richardt in 1878, was enthusiastically received by Danish society, which by that time had already inspiration accepted a number of previous operas that marked the development of Danish musical theater. Among them are Friedrich Ludwig Æmilium Kunzen's comic opera *Holger Danske (Ogier the Dane, 1789)*, J. Schulz's singspiels "Harvest Festival" (about the abolition of hereditary subordination, 1790) and "Peter's Wedding" (about the abolition of slavery, 1793), fairy-tale opera by F. Kulau "Lulu" (1824), genre and everyday opera by I.P.E. Hartmann "Little Kirsten" (1846). The plot of P. Heise's opera is based on Danish folk legends based on historical events of the 13th century. It organically combines two dramatic lines. One is connected with the relationship between the three main characters — the King, marshal Stig and his wife Ingeborg. As it unfolds, the emphasis gradually shifts to the second and main line: the Marshall's personal drama becomes the cause of a major political conspiracy. The ideological core of the opera is the issue of loyalty and honor, relevant for the Danish society of the 19th century, which was worried about the fate of the country. From the point of view of musical language, Heise's opera was assessed controversially by contemporaries in the context of new European trends. It couldn't be interpreted unambiguously, as if it was between two extremes: the reformist theater of R. Wagner and the "old-fashioned" Scandinavian conservatism of F. Kunzen, F. Kuhlau and I.P.E. Hartmann. "The King and the Marshal" turned out to be equally far from these poles, but at the same time showed a possible path for the development of the national legendary historical opera. As one of the most significant theatrical works in the history of Danish music, "The King and the Marshall" by P. Heise was included in the "Danish Cultural Canon" in 2006.

ЧУПОВА Анна Гурьевна, аспирант, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, заведующая отделом дополнительного образования, преподаватель, Череповецкое областное училище искусств и художественных ремесел имени В. В. Вережцагина, Череповец, Россия

Научный руководитель — Окунева Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения

Anna G. CHUROVA, Postgraduate Student, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Head of Additional Education Sector, Lecturer of Musical and Theoretical Disciplines, Cherepovets Regional Vereshchagin College of Arts and Artistic Crafts, Cherepovets, Russia

Scientific adviser — Ekaterina G. Okuneva, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)



ОПЕРНЫЙ ТЕАТР САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО:
«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА С ТРАДИЦИЕЙ

Сальваторе Шаррино относится к числу композиторов, в чьем творчестве органично сочетаются поиски радикального музыкального языка и постоянный диалог с традицией. В докладе исследуется проблема *свое/чужое* на примере оперных произведений итальянского маэстро. Тема рассматривается в двух аспектах. Первый связан с цитированием чужого материала и методами его трансформации. Референции к классической музыке в операх Шаррино, с одной стороны, формируют иронически-отчужденный контекст, с другой — становятся почти сюрреалистическим напоминанием об ушедших эпохах. В силу яркого стилистического контраста они являются «тревожным присутствием», означающим, по словам композитора, особый *способ бытия* музыки. Шаррино создает многочисленные стратегии искажения, позволяющие трансформировать цитатный музыкальный материал. Они образуют феномен *sottovetro* (ит. «за стеклом») — особое качество звуковой материи, подобное мутному пластику в работах А. Бурри, сквозь который то проявляется, то скрывается реальность. Стратегии искажения становятся отражением шарриновской концепции освоения традиции, которая представляет собой одновременный акт уничтожения и возрождения. Второй ракурс темы *свое/чужое* связан с исследованием функций традиционной манеры пения, которая не является элементом оригинального вокального стиля Шаррино, так называемого *sillabazione scivolata*, но которую, тем не менее, композитор иногда использует в своих операх. Кантилена возникает в условиях цитирования или стилизации и, таким образом, служит для него метафорой традиции. Традиционный способ пения ассоциируется с отрицательным образно-семантическим контекстом и деструктивными тенденциями, будь то «разъедание» песенной красоты

временем, «жертвоприношение эстетических эталонов» или гебефренический синдром, с которым соотносится появление детских песенок. Устанавливаемая композитором когерентность между кантиленой и безумием героя объясняется с точки зрения дискуссии композитора с традицией. По мнению Шаррино, великие образцы традиции, как сладкозвучные сирены встают над современными сочинителями, лишая воли и индивидуального голоса. Оперный композитор не должен «копировать великих и быть ими побежденным». Взамен маэстро предлагает радикальное преобразование традиции, которое откроет «доступ к творческой энергии, накопленной на протяжении веков».

SALVATORE SCIARRINO'S OPERAS:
PERSONAL AND ALIEN IN THE CONTEXT OF DIALOGUE WITH TRADITION

Salvatore Sciarrino is one of the composers whose work organically combines the search for a radical musical language and constant dialogue with tradition. The report explores the problem of Personal and Alien by the example of the operatic works of the Italian maestro. The topic is considered in two aspects. The first one is related to quoting borrowed material and methods of its transformation. References to classical music in Sciarrino's operas, on the one hand, form an ironically alienated context, on the other hand, they become an almost surreal reminder of distant eras. Due to the vivid stylistic contrast, they are a 'disturbing presence,' meaning, according to the composer, a special way of being music. Sciarrino creates numerous distortion strategies to transform quoted musical material. They form the phenomenon *sottovetro* (it. 'behind the glass') — a special quality of sound matter, similar to the cloudy plastic in the works of Alberto Burri, through which reality is sometimes revealed and sometimes hidden. Strategies of distortion become a reflection of Sciarrino's concept of the development of tradition, which represents a simultaneous act of destruction and revival. The second perspective of the theme of Personal and Alien is connected with the study of the functions of the traditional manner of singing, which is not an element of the original vocal style of Sciarrino, called *sillabazione scivolata*, but which, nevertheless, the composer sometimes uses in his operas. Cantilena arises in the context of citation or stylization and, thus, serves as a metaphor for tradition for him. The traditional way of singing is associated with a negative figurative-semantic context and destructive tendencies, whether it is the 'corroding' of song beauty by time, the 'sacrifice of aesthetic models' or the hebephrenic syndrome, which is associated with the appearance of children's songs. The coherence established by the composer between the cantilena and the hero's madness is explained from the point of view of the composer's discussion with tradition. According to Sciarrino, great examples of tradition, like mellifluous sirens, rise above modern composers, depriving them of the will and individual voice. An opera composer should not 'copy the great ones and be defeated by them.' In return, the maestro proposes a radical transformation of tradition, which will open 'access the creative energy deposited there throughout the centuries.'

ШАБШАЕВИЧ Елена Марковна, доктор искусствоведения, профессор, кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Elena M. SHABSHAEVICH, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia



ШНИЦЛЕРОВСКИЕ СЮЖЕТЫ В РУССКОЙ ОПЕРЕ ЭПОХИ МОДЕРНА:

Ю. Н. ПОМЕРАНЦЕВ, В. И. РЕБИКОВ

Две избранные для доклада оперы — «Покрывало Беатриче» Юрия Николаевича Померанцева (1904) и «Женщина с кинжалом» Владимира Ивановича Ребикова (1910) принадлежат к неизвестным страницам русской оперной истории. Они отсутствуют и в оперной практике, и в научном дискурсе. Рукописная партитура оперы Померанцева вообще никогда не привлекала внимание ученых; оперу Ребикова можно считать малоизученной. Между тем, хотя эти сочинения нельзя отнести к роду шедевров, они по-своему любопытны. Обращает на себя внимание прежде всего их уникальная первооснова — драматургия Артура Шницлера (1862–1931), выдающегося австрийского писателя и драматурга, члена литературного объединения «Молодая Вена» (1891–1897), яркого представителя венского модерна. Оперные произведения на шницлеровские сюжеты и у зарубежных, и у отечественных авторов 1900–1910-х годов (да, впрочем, и позже) единичны – при том, что его сочинения и в Европе, и в России в этот период пользовались большой популярностью! Избранные Померанцевым и Ребиковым — соответственно, «Покрывало Беатриче» (*Der Schleier der Beatrice*, 1900) и «Женщина с кинжалом» (*Die Frau mit dem Dolche*, 1901) — пьесы Шницлера отражают основные черты поэтики венского модерна. Проследим их претворение в семантическом пространстве двух опер. Очень характерны для модерна сами *типы* главных героев. Беатриче из «Покрывала Беатриче» и Паулина/Паола — героиня «Женщины с кинжалом» — предстают воплощением той непредсказуемой стихийной силы, которую несет в себе женская натура. Мужские персонажи — представители артистического мира: Лоски — поэт, Ремиджио — художник. В частом чередовании настроений главных героев и их погруженности в свой внутренний мир проявляется метод так называемого «психологического импрессионизма» (теория Г. Бара). Он отражается и в жанровом определении оперы Ребикова: «музыкально-психографическая драма». В произведениях Померанцева и Ребикова заостренно звучат характерные для модерна *темы*. Прежде всего это тема *творчества* — его актуальности или вневременности, его предназначения. В операх даются разные ответы на эти вопросы. Филиппо из «Покрывала Беатриче» — утонченный поэт, погруженный в свои прихотливые переживания, — отказывается творить в эпоху перемен, поскольку для него служение красоте не терпит суеты. В «Женщине с кинжалом» центральный «персонаж», вокруг которого завязывается сюжетная интрига — арт-объект (собственно портрет дамы с кинжалом), процесс создания которого непосредственно связан с жизненными обстоятельствами его автора. Еще одна

актуальная для модерна тема — *сна* — в «Покрывале Беатриче» оказывается и сюжетно, и структурно главной. Именно сон Беатриче о том, что она станет женой герцога, становится вещим и влечет за собой цепь роковых последствий. В «Женщине с кинжалом» задана двойственность времени: действие происходит одновременно в современной художественной галерее и в мастерской ренессансного живописца. То, что «открывается» героине, очень похоже на сон — сон о своем прошлом. Венчает идейно-смысловую конструкцию обеих опер тема *смерти*: к ней стремятся и приходят главные герои оперы Померанцева; в опере Ребикова смерть «зашифрована» в сюжете картины (женщина убивает своего любовника). И Померанцев, и Ребиков заостряют и так весьма накаленную атмосферу происходящего с помощью нервной, импульсивной музыки. Драматургически оба композитора следуют по пути сжатия действия, его интенсификации (двухактная опера у Померанцева, одноактная — у Ребикова); у обоих в качестве важнейшей выделяется тенденция симфонизации оперного полотна. Но с музыкально-стилистических позиций оперы скорее противоположны: мощный и насыщенный оркестр «Покрывала Беатриче» — и камерно-утонченный «Женщины с кинжалом», хроматическая тональность, чувственная, порой даже перенасыщенная эмоциями интонационно-заостренная ариозность у Померанцева — и хроматическая, часто с целотоновым наклоном, модальность, интонационно-нейтральная декламационность у Ребикова. Можно констатировать, что «Покрывало Беатриче» Померанцева и «Женщина с кинжалом» Ребикова в целом наследуют господствующей в конце XIX века вагнеровской модели оперного искусства. В то же время под влиянием сюжетной основы — пьес Шницлера с их ярко выраженной модэрновой концептуальной и стилистической направленностью — в обеих операх проявляется стремление к новым драматургическим решениям, а именно: к более компактной, концентрированной музыкальной драме с чертами экспрессионизма (Померанцев) и символизма (Ребиков). Наряду с идейной и музыкально-драматургической стороной стиль этих опер также, несомненно, отражает художественные искания эпохи и своеобразно претворяет их в отечественном оперном искусстве.

SCHNITZLER'S PLOTS IN RUSSIAN OPERA OF THE MODERN ERA:
YURI POMERANTSEV, VLADIMIR REBIKOV

The two operas chosen for the report — *Der Schleier der Beatrice* (*Beatrice's Veil*) by Yuri Nikolaevich Pomerantsev (1904) and *Die Frau mit dem Dolche* (*The Woman with a Dagger*) by Vladimir Ivanovich Rebikov (1910) belong to unknown pages of Russian opera history. They are absent both in operatic practice and in scientific discourse. Manuscript of the Pomerantsev's score has never attracted the attention of scientists; Rebikov's opera can be considered poorly studied. Meanwhile, although these works cannot be classified as masterpieces, they are curious in their own way. First, their unique basis is noteworthy: the dramaturgy of Arthur Schnitzler (1862–931) — an outstanding Austrian writer and playwright, a member of the literary association *Jung Wien* (1891–1897), a prominent representative of the Viennese modernism. We were not able to find other opera works based on Schnitzler's plots neither from foreign nor from domestic authors in the 1900–1910s — even though his works both in Europe and in Russia were very popular in this period! Selected by Pomerantsev and Rebikov — respectively, *Der Schleier der Beatrice* (1900) and *Die Frau mit dem Dolche* (1901) by Schnitzler, reflect the characteristic features of the poetics of Viennese modernism. Let us trace their implementation in the semantic space of

the two operas. The types of protagonists themselves are very characteristic of modernity. Beatrice from *Der Schleier der Beatrice* and Paulina/Paola, the heroine of *Die Frau mit dem Dolche*, appear as the embodiment of that unpredictable elemental force that carries female nature. The male personages are representatives of the artistic world: Loski is a poet, Remigio is an artist. The frequent alternation of the moods of the main characters and their immersion in their inner world reveals the method of so-called 'psychological impressionism' (the theory of Hermann Bahr). It is also reflected in the genre definition of Rebikov's opera: 'musical-psychographic drama.' The works of Pomerantsev and Rebikov highlight themes characteristic of modernism. First, this is the theme of creativity, its connection with life or timelessness, its purpose. Operas give different answers to these questions. Filippo from *Der Schleier der Beatrice* — a sophisticated poet, immersed in his whimsical experiences — refuses to create in an era of change, because for him the service of beauty does not tolerate vanity. In *Die Frau mit dem Dolche* the central 'personage' around whom the plot intrigue is tied is — an art object (the actual portrait of a lady with a dagger), and the process of creation of it is directly related to the life circumstances of its author. Another topical theme of sleep in *Der Schleier der Beatrice* that is relevant for modernity turns out to be both plot-wise and structurally central. It is Beatrice's dream (she will become the Duke's wife), which becomes prophetic and entails a chain of fatal consequences. In *Die Frau mit dem Dolche* the duality of time is set: the action takes place simultaneously in a modern art gallery and in the studio of a Renaissance painter. What the heroine 'reveals' is very similar to a dream — a dream about her past. The ideological and semantic structure of both operas is crowned by the theme of death: the main characters of Pomerantsev's opera strive and come to it; in Rebikov's opera, death is 'encrypted' in the plot of the picture (a woman kills her lover). Both Pomerantsev and Rebikov sharpen the already very tense atmosphere of what is happening with the help of nervous, impulsive music. Dramaturgically, both composers follow the path of compressing the action and intensifying it (Pomerantsev — in two-act opera, Rebikov — in one-act opera), and for both, the tendency to symphonize the operatic canvas stands out as the most important. But from a musical and stylistic point of view, the operas are rather opposite: the powerful and rich orchestra of *Der Schleier der Beatrice* — and the chamber and sophisticated *Die Frau mit dem Dolche*, chromatic tonality, sensual, sometimes even oversaturated with emotions, intonation-sharpened ariosity in Pomerantsev — and Rebikov's chromatic, often with whole tone mode, modality, his intonation-neutral declamation. It can be stated that Pomerantsev to a greater extent inherits late romanticism in its German version (Wagner, sometimes one can even hear an anticipation of Strauss's early operas), Rebikov inherits French impressionism and symbolism (Debussy). In any case, these operas occupy a special place in the history of Russian opera theater and deserve careful study. Their plot and ideological aspects, musical dramaturgy and style reflect the artistic quests of the era and uniquely translate them into the Russian art of opera.

ШВЕЦ Екатерина Александровна, концертмейстер,
кафедра сольного пения, Новосибирская
государственная консерватория имени М. И. Глинки,
Новосибирск, Россия

Научный руководитель — Карелина Екатерина
Константиновна, доктор искусствоведения

Ekaterina A. SHVETS, Concertmaster Department of Solo
Singing, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russia

Scientific adviser — Ekaterina K. Karelina, Dr. Habil. (Doctor
of Art Studies)



ОПЕРА «ЭЙНШТЕЙН» САЛИМА КРЫМСКОГО:
СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА

Нередко значимые исторические фигуры вдохновляют художников, писателей, музыкантов на создание не менее значимых произведений искусства. Целый ряд сочинений, посвященных таким деятелям, принадлежит московскому композитору Салиму Крымскому (1930–2022). В их число входит опера «Эйнштейн» (2018), которой посвящен доклад. Долгая и кропотливая работа композитора в избранном жанре привела к значимому художественному результату. Опера еще не исполнялась целиком и не становилась объектом специального внимания, что определяет актуальность исследования, целью которого стал анализ образного содержания и драматургии, определение жанровых особенностей сочинения и выявление в нем черт авторского стиля Крымского. В «Эйнштейне» представлены одни из самых значимых событий биографии ученого, начиная с юношеских лет, полных страстным увлечением наукой, до поры зрелости и славы. Композитору удастся создать цельный и законченный образ героя и передать метаморфозы его мироощущения, которые происходят на протяжении жизни. Содержание оперы можно разделить на два главных пласта: первый описывает личную судьбу Эйнштейна, второй представляет повествование о гиганте мысли, которому удалось своими открытиями не только перевернуть научное сознание и сделать огромный шаг в будущее, но и дать стимул к созданию самого разрушительного оружия, унесшего множество человеческих жизней. Композитор, сплетая судьбу героя с судьбой человечества в целом, поднимает вечные этические проблемы. Переплетение сюжетных линий позволяет отнести опус Крымского к лирико-драматическому оперному типу, что определяет особенности его драматургии. Большая роль принадлежит эпистолярному наследию Эйнштейна, которое фрагментарно ложится в уста героев, придавая сочинению черты документальной правдивости, исторической подлинности. В то же время автор погружает слушателя в мир, изобилующий яркими, характерными музыкальными образами, что характерно для его стиля, сохраняющего традиции отечественной оперной школы XX века. Важной чертой «Эйнштейна», как и его предыдущих опер, является включение композитором в действие фрагментов из ранее написанных им произведений. Автор словно подводит итоги своего многолетнего труда в произведении, которое становится своего рода его музыкальным завещанием.

OPERA *EINSTEIN* BY SALIM KRYMSKII:
THE FATE OF MAN AND HUMANITY THROUGH THE ARTIST'S VIEW

Often important historical figures inspire artists, writers, musicians to create no less significant works of art. A number of works dedicated to such figures belong to the Moscow composer Salim Krymskii (1930–2022). They include the opera *Einstein* (2018) to which the report is dedicated. The long and painstaking work of the composer in the chosen genre led to a significant artistic result. The opera has not yet been performed entirely and has not received special attention, which determines the relevance of the research, the purpose of which was to analyze the artistic content and dramaturgy, determine the genre features of the composition and reveal features of the author's style of Krymskii. The *Einstein* presents the most significant events of the biography of the scientist, starting from the youth years, full of passion for science, until the age of maturity and glory. The composer creates a complete portrait of the hero and convey the metamorphoses of his attitude that occur during his life. The content of the opera can be divided into two major strata: the first describes Einstein's personal fate, the second is a narrative about genius who not only to turned the science and take a huge step into the future, but also made it possible to create the most destructive weapon, which claimed many human lives. The composer, weaving the fate of the hero with fate of humanity, raises eternal ethical problems. The interlacement of the storylines makes it possible to attribute the opera by Krymskii to the lyrico-dramatic opera type, which determines the features of its dramaturgy. A great role belongs to the epistolary heritage of Einstein, which fragmentally is used in libretto text, giving the composition features of documental, historical authenticity. At the same time, the author immerses the listener in a world full of bright, characteristic musical images, which is typical of his style, which preserves the tradition of the domestic opera school of the 20th century. An important feature of *Einstein*, as well as his previous operas, is the composer's inclusion of fragments from previously written works. The author as if sums up the results of his many years of work in the composition that becomes his musical testament.

ШИНКАРЕВА Майя Изъяславовна, кандидат
искусствоведения, профессор, кафедра аналитического
музыкознания, Российская академия музыки имени
Гнесиных, Москва, Россия

Maya I. SHINKAREVA, PhD, Professor, Analytical Musicology
Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russia



«ВОЩЕК» А. БЕРГА: ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В АСПЕКТЕ ЭСТЕТИКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Опера «Воцтек» А. Берга — общепризнанный шедевр авангардного искусства. Несмотря на счастливую сценическую и искусствоведческую историю, опера вот уже 100 лет продолжает оставаться объектом музыковедческих исследований. В поле зрения аналитики оказывается музыкальная лексика и ее интонационно-смысловое наполнение, своеобразие драматургии и сюжетного действия, конфликтная ситуация и ее развитие, мастерство художественной детали и композиционная структура оперы в целом (с точки зрения соответствия канону жанра), вариативность сценических воплощений и режиссерские прочтения и др. Внимание искусствоведов по-прежнему

привлекает сюжетная фабула, как известно, широко и многообразно представленная в искусстве и литературе, однако поданная Бергом в особенном авторском ключе с ярко выраженной интонационной экспрессией. Именно это качество музыкального языка оперы (ее подчеркнуто заостренный музыкально-интонационный стиль) закрепило за ней статус одного из ярких примеров музыкального экспрессионизма в искусстве и поставило «Воццека» в один ряд с такими шедеврами живописи начала XX века как «Крик» Э. Мунка, «Автопортрет в образе солдата» Э. Л. Кирхнера, «Старый гитарист» П. Пикассо. Между тем Берг — своеобразный и основательный художник — в своем «экспрессионистском» творении осознанно отходит от «иконичности» экспрессионизма, включив в структуру оперы классические формы и жанры. И это парадоксальное свойство языка оперы (симбиоз эстетики экспрессионизма, воплощенной в интонационно-содержательном аспекте произведения, и красоты и функциональности классических форм) вызывает особый интерес. В докладе разрабатывается тезис о полимодальной сущности языка оперы, в связи с этим рассматривается функционирование комплекса средств — форм и жанровых моделей, типичных для классической инструментальной музыки, включенных Бергом в экспрессионистскую фабулу оперы, анализируется производимый ими эффект как индекс изысканности и избирательности художественной системы Берга. Повествуя о сложной диалектике переживаний главного героя оперы, его взаимоотношениях с окружающим миром, Берг оперирует «геометрически» четкими формами, фиксирующими психологически сложное состояние человека в определенные моменты времени, тем самым выносит на поверхность глубину и интенсивность переживаний героя. Таким образом, опера «Воцтек» Берга — пример художественного синтеза: ее музыкальная ткань стилистически рельефна и включает интонационные рисунки разной сложности, что придает высказыванию большую эмоциональную напряженность. В этом отношении опера естественным образом вписывается в складывающийся канон экспрессионистской эстетики первой трети XX века. С другой стороны, мысль композитора не перестает находить выразительные импульсы и возможности в классических формах (Бергом использован экспрессивный потенциал форм рондо, вариаций, фуги, сонаты, инвенции, концерта, жанров вальса и марша). Опираясь на их принципы, Берг привлекает внимание к значимым деталям, расставляет важные смысловые и стилистические акценты.

WOZZECK BY ALBAN BERG: THE PROBLEM OF FORM IN THE ASPECT OF EXPRESSIONIST AESTHETICS

The opera *Wozzeck* by A. Berg is a generally recognized masterpiece of avant-garde art. Despite its happy stage and art history, opera has continued to be an object of musicological research for 100 years. The analyst's field of view includes musical vocabulary and its intonation and semantic content, the originality of dramaturgy and plot action, the conflict situation and its development, the mastery of artistic detail and the compositional structure of the opera as a whole (from the point of view of compliance with the canon of the genre), the variability of stage incarnations and director's readings etc. The attention of art critics continues to be attracted by the plot, which, as is known, is widely and diversely represented in art and literature, but presented by Berg in a special author's key with a pronounced intonation expression. It is this quality of the musical language of the opera (its emphatically pointed musical intonation style) that secured its status as one of the most

striking examples of musical expressionism in art and placed *Wozzeck* on a par with such masterpieces of painting of the early twentieth century as *Skrik* by Edward Munch, *Selbstbildnis als Soldat* by Ernst Ludwig Kirchner, *El viejo guitarrista* by Pablo Picasso. Meanwhile, Berg, a unique and thorough artist, in his ‘expressionist’ creation consciously departs from the ‘iconicity’ of expressionism, incorporating classical forms and genres into the structure of the opera. And this paradoxical property of the opera’s language (the symbiosis of the aesthetics of expressionism, embodied in the intonation-content aspect of the work, and the beauty and functionality of classical forms) is of particular interest. The report develops a thesis about the multimodal essence of the language of opera; in connection with this, the functioning of a complex of means — forms and genre models typical of classical instrumental music, included by Berg in the expressionist plot of opera, is considered, the effect they produce is analyzed as an index of the sophistication and selectivity of the artistic system Berg. Narrating the complex dialectic of experiences of the main character of the opera, his relationship with the outside world, Berg operates with ‘geometrically’ clear forms that capture the psychologically complex state of a person at certain moments in time, thereby bringing to the surface the depth and intensity of the hero’s experiences. Thus, the opera *Wozzeck* by Berg is an example of artistic synthesis: its musical fabric is stylistically clear and includes intonation patterns of varying complexity, which gives the statement greater emotional intensity. In this regard, the opera naturally fits into the emerging canon of expressionist aesthetics in the first third of the 20th century. On the other hand, the composer’s thought never ceases to find expressive impulses and possibilities in classical forms (Berg used the expressive potential of the forms of rondo, variations, fugue, sonata, invention, concerto, waltz and march genres). Based on their principles, Berg draws attention to significant details and places important semantic and stylistic accents.

ШИНКАРЕНКО Анастасия Игоревна, аспирантка, кафедра истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова. Петрозаводск, Россия

Научный руководитель — Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения

Anastasia I. SHINKARENKO, Postgraduate Student, Music History Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Russia

Scientific adviser — Lyubov A. Kupets, PhD



ОПЕРА «ПАССАЖИРКА» М. ВАЙНБЕРГА В РЕЦЕПЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ СМИ (2016–2023 ГГ.)

Доклад посвящен рассмотрению и осмыслению современного взгляда на оперу «Пассажирка» (1968) композитора М. С. Вайнберга (1919–1996) в рецензиях электронных изданий. Общеизвестно, что премьерный показ российской театральной версии (режиссер — Т. Штрассбергер) был осуществлен на сцене Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета в 2016 году, через 10 лет после грандиозного успеха МАМТ имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и триумфального шествия спектакля на зарубежных оперных подмостках.

Следом свою интерпретацию «Пассажирки» (режиссер — С. Широков) представил на суд публике московский музыкальный театр «Новая опера» имени Е. В. Колобова. В одночасье заголовки специализированных и универсальных интернет-СМИ запестрили новостями о состоявшейся первой российской и, в частности, московской театральной постановке «Пассажирки». Каждый рецензент стремился отобразить в материале красочную палитру личного отношения к увиденному, дать оценочную характеристику как режиссерской и дирижерской работе, так и сочинению в целом. В процессе работы были проанализированы статьи с сайта газеты «Музыкальное обозрение», в полной мере освещавшей все нюансы организационных моментов по подготовке екатеринбургской премьеры. Основное внимание было сфокусировано на двух российских режиссерских «прочтениях» оперы, представленных в 29 рецензиях разных интернет-ресурсов (газеты: «Культура», «Коммерсантъ», «Ведомости», «Независимая газета», «Российская газета»; журналы: «Музыкальная жизнь», «Петербургский театральный журнал»; веб-сайты: belcanto.ru, «Музыкальные сезоны», «Сноб», ClassicalMusicNews.Ru, OperaNews.Ru, «Музыкальная критика»). Обобщая мнения, высказанные в публикациях, можно заметить, что многие авторы сходятся на том, что екатеринбургская постановка заметно выигрывает у московской за счет использования оригинального либретто и композиционно-драматургической цельности. По отношению к самой «Пассажирке» рецензенты, так или иначе, приходят к мысли о признании ее уникальным явлением для XXI века, не потерявшем актуальности спустя более полувека после создания. По совокупному мнению, Вайнберг, будучи классиком своей эпохи, пронизывает сочинение универсальными темами, характерными для всех времен и не зависящими от национальной идентичности.

THE PASSENGER BY MIECZYSLAW WEINBERG
IN RECEPTIONS RUSSIAN ONLINE PUBLICATIONS (2016–2023)

The paper is devoted to the consideration and comprehension of the modern view of the opera *The Passenger* (1968) by composer Mieczyslaw Weinberg (1919–1996) in the reviews of electronic editions. It is well known that the premiere of the Russian theater version (directed by Tadeusz Strassberger) was performed on the stage of the Ekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater in 2016, 10 years after the tremendous success of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko MAMT and the triumphal procession of the performance on foreign opera stages. Next, the Moscow musical theater The New Opera presented its interpretation of *The Passenger* (directed by Sergei Shirokov). Overnight, the headlines of specialized and universal online publications were flooded with news about the first Russian and, in particular, Moscow theatrical production of *The Passenger*. Each reviewer sought to reflect in the material a colorful palette of personal attitudes to what they had seen, to give an evaluative characteristic of both the director's and conductor's work and the work as a whole. In the course of the work we analyzed articles from the website of the newspaper *Musical Review*, which fully covered all the nuances of the organizational aspects of the preparation of the Ekaterinburg premiere. The main attention was focused on the two Russian directors 'readings' of the opera, presented in 29 reviews from various online resources (newspapers: *Kultura*, *Kommersant*, *Vedomosti*, *Nezavisimaya Gazeta*, *Rossiyskaya Gazeta*; magazines: *Musical Life*, *St. Petersburg Theater Magazine*; websites: belcanto.ru, *Musical Seasons*, *Snob*, *ClassicalMusicNews.Ru*, *OperaNews.Ru*, *Musical Criticism*). Summarizing the opinions expressed in the publications, it can be seen that many authors

agree that the Ekaterinburg production noticeably wins over the Moscow production due to the use of the original libretto and compositional and dramaturgical integrity. With regard to *The Passenger* itself, reviewers one way or another come to recognize it as a unique phenomenon for the 21st century, which has not lost its relevance more than half a century after its creation. In their collective opinion, Weinberg, being a classic of his era, imbues the work with universal themes characteristic of all times and independent of national identity.

ЯНКУС Алла Ирменовна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, декан музыковедческого факультета, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Alla I. YANKUS, PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с

СУ Юнци, студентка V курса, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Научный руководитель — Янкус Алла Ирменовна, кандидат искусствоведения

SO Wingchi, 5th Year Student, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Scientific adviser — Alla I. Yankus, PhD



in cooperation with



Издания ЛИБРЕТТО «ВАВИЛОНСКОГО СТОЛПОТВОРЕНИЯ» А. Г. РУБИНШТЕЙНА: МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ

«Вавилонское столпотворение» (1869) — вторая из шести духовных опер А. Г. Рубинштейна. Анализ немецкого либретто Ю. Роденберга раскрывает использование автором соответствующей сюжету лексики, которая обнаруживает отчетливые параллели с текстом лютеровской Библии. Эффектность и картинность сценического воплощения, многофигурные оперные сцены, изобразительность и ориентальные мотивы, представление на сцене земного, ангельского и дьявольского — специфические средства, позиционируемые Рубинштейном как характерные для данной разновидности оперного жанра. Ряд изданий нотных материалов и либретто оперы (на русском и европейских языках) содержат ремарки, отражающие специфику сценографии спектакля. Заметим, что сведения о театральных постановках оперы чрезвычайно скудны; в этом контексте примечания композитора, как «авторский голос», раскрывают элементы визуального ряда, возможно, реализованные на сценах европейских театров XIX века. По характеру ремарки разнообразны, они включают практически все виды, выделенные Е. А. Ручьевской в разделе *Мусоргский-режиссер*

монографии «“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра»: описание обстановки, обозначение жестов и поведения героев в диалоге, ремарки в монологе и т.д. Анализ разных изданий либретто обнаруживает не только варианты текста, но также изменения в отношении визуального ряда, как признаки концертного исполнения рубинштейновского сочинения, сочетающего жанровые средства оперы и оратории. Европейских исполнений «Вавилонского столпотворения» при жизни Рубинштейна было немало. Так, будучи исполнена фактически одновременно, в мае 1872 года, на двух *Musik-Fest'ax* — в Кенигсберге и (под управлением автора) в Дюссельдорфе, композиция включается в европейский культурный контекст своей эпохи. Свидетельствами тому являются программы концертов, а живым откликом — рецензия Г. Дайтерса на концерты Нижнерейнского фестиваля, вышедшая в трех июньских номерах *Всеобщей музыкальной газеты* (№ 23–25). В целом отрицательная оценка Дайтерса основана на следующих замечаниях: недостаточная разработанность характеров и статичность героев, изобразительность как цель, как «грубо-материалистическая манера» или «излишества неконтролируемого художественного воображения», непроработанность драматургии. Наконец, критик указывает на стилевую пестроту оперы: «даже в мелодически привлекательных и захватывающих фрагментах часто трудно сказать, к какому направлению наиболее определенно можно отнести стиль Рубинштейна; вряд ли в конце концов удовлетворительным можно назвать впечатление от того, что сочинение [с точки зрения стиля расположено] между Вагнером и Шуманом, а затем (в полифонических хорах) вновь оказывается среди старых мастеров». Редкие современные исполнения «Вавилонского столпотворения» Рубинштейна — это именно концертные версии, а отмечавшееся уже современниками стилистическое разнообразие можно интерпретировать как красочное преломление в конкретном произведении всей многовековой истории оратории.

PUBLICATIONS OF THE LIBRETTO BY ANTON RUBINSTEIN THE TOWER OF BABEL: MATERIALS FOR STUDYING THE HISTORY OF THE OPERA PERFORMANCE

The Tower of Babel (1869) is the second of the six spiritual operas of Anton Rubinstein. The analysis of the German libretto by Julius Rodenberg shows the author's usage of appropriate vocabulary, which reveals clear parallels with Lutheran's Bible text. The brightness and picturesque of theatrical realization, multi-figure opera scenes, oriental means, and the representation on stage of the earthly, angelic and diabolical are specific features of the poetics positioned by Rubinstein as characteristics of this type of opera genre. Numerous editions of the opera scores and librettos in Russian and European languages contain comments reflecting the stage features. The available information on the history of the opera's theatrical productions is very limited; in this context, the remarks as the 'authorship voice' reveal the supposed visual elements of the composer, possibly realized in the productions of European theatres of the 19th century. These comments are diverse and include almost all the types highlighted in the work of Ekaterina Ruchyevskaya '*Khovanshchina*' by *Mussorgsky as an artistic phenomenon. On the problem of the poetics of the genre*: description of the situation, designation of gestures and behavior of characters in dialogue, remarks in a monologue, etc. The analysis of the various editions of the libretto shows not only variants of the text, but also changes in the notes reflecting the concert performance of the opera, which combines the genre means of the opera and the oratorio. During

Rubinstein's life, many performances of *The Tower of Babel* took place in Europe. One of them stands out — at two music festivals — in Königsberg and Düsseldorf (almost simultaneously in May 1872). The concert programs and Hermann Deiters' review of the Niederreinisches Musikfest, published in three June issues of the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1872, nos. 23–25), present the composition included in the European cultural context of its time. In general, Deiters' negative assessment is based on the following remarks: static characters, depiction and painting as a target, as 'grossly materialistic manner' or 'excesses of uncontrolled artistic imagination.' Finally, the critic points to the stylistic roughness of the opera: 'Even in melodically attractive and exciting fragments it is often difficult to say what exactly Rubinstein's style is; hardly a satisfactory impression can be considered the position between Wagner and Schumann [in terms of style], and then (in polyphonic choirs) the position among the old masters.' The few modern performances of Rubinstein's *The Tower of Babel* are the concert versions, and the stylistic diversity noted by the contemporaries, acts rather as bright colors, reflecting the centuries-long history of the oratorio.

ЯРУЛЛИН Айдар Загирович, доцент, кафедра оперно-симфонического дирижирования, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Татарстан, Россия

Aidar Z. YARULLIN, Associate Professor, Opera and Symphony Conducting Department, Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russia



Джаляль Гаязович Садрижиганов — первый дирижер
оперы Н. Г. Жиганова «Алтынчяч»

Доклад посвящен основным этапам творческого пути первого татарского профессионального оперно-симфонического дирижера Джаляля Гаязовича Садрижиганова (1909–1997). Освещаются некоторые аспекты его дирижерской и публицистической деятельности, связанные с его участием в качестве дирижера в первой постановке оперы Н. Г. Жиганова «Алтынчяч». На протяжении более 30 лет Джаляль Гаязович был ведущим дирижером Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля. Под его непосредственным руководством были осуществлены премьерные постановки опер Жиганова «Алтынчяч» (1941 г.), «Ильдар», «Гюляк», «Намус»; балета Жиганова «Зухра» («Зюгра»), балета Р. Г. Губайдуллина «Кисекбаш»; музыкальной комедии Джаудата Файзи «Чайки» («Акчарлаклар»). Будучи преподавателем Казанской государственной консерватории по классу оперной подготовки в течение 30 лет, он стоял у истоков формирования национальной вокальной оперной школы, создал и был первым дирижером симфонического оркестра Казанской государственной консерватории, много лет преподавал на дирижерско-хоровом факультете консерватории. С его именем связано начало формирования традиций татарского национального балетного и оперно-симфонического исполнительства. Особого внимания заслуживает его публицистическое наследие, в том числе уникальные по своей значимости воспоминания о выдающихся татарских композиторах Жиганове, С. Сайдашеве,

Ф. Яруллине, Файзи, о великом сыне татарского народа поэте Мусе Джалиле. Поистине бесценными являются воспоминания Садрижиганова о ранних годах жизни Жиганова, о годах многолетнего успешного творческого сотрудничества с выдающимся татарским композитором. В докладе излагаются основные этапы сотрудничества Садрижиганова с композитором Жигановым и автором либретто Джалилем в процессе первой постановки оперы «Алтынчыяч».

JALAL GAYAZOVICH SADRIZHIGANOV AS THE FIRST CONDUCTOR NAZIB ZHIGANOV'S
OPERA *ALTYNCHYACH*

The paper is devoted to the main stages of the creative path of the first Tatar professional opera and symphony conductor Jalal Gayazovich Sadrizhiganov (1909–1997). Some aspects of his conducting and journalistic activities related to his participation as a conductor in the first production of Nazib Zhiganov's opera *Altynchyach* are highlighted. For more than 30 years, Jalal Gayazovich was the leading conductor of the Tatar Academic State Opera and Ballet Theater named after Musa Jalil. Under his direct supervision, the premiere productions of Zhiganov's operas *Altynchyach* (1941), *Ildar*, *Tyulyak*, *Namus* were performed; Zhiganov's ballet *Zukhra* (*Zyugra*), Rashid Gubaidullin's ballet *Kisekbash*; Djaudat Faizi's musical comedy *The Seagulls* (*Akcharlaklar*). Being a teacher of the Kazan State Conservatory in the class of opera training for 30 years, he stood at the origins of the formation of the national vocal opera school, created and was the first conductor of the symphony orchestra of the Kazan State Conservatory, taught for many years at the conducting and choral faculty of the Conservatory. His name is associated with the beginning of the formation of the traditions of the Tatar national ballet and opera-symphonic performance. His journalistic legacy deserves special attention, including unique memories of outstanding Tatar composers Zhiganov, Salih Saidashev, Farid Yarullin, Faizi, about the great son of the Tatar people, the poet Musa Jalil. Sadrizhiganov's memories of the early years of Zhiganov's life, about the years of long-term successful creative cooperation with the outstanding Tatar composer are truly priceless. The paper describes the main stages of Sadrizhiganov's collaboration with composer Zhiganov and libretto author Jalil during the first production of the opera *Altynchyach*.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агишева, Ю. И.	28
Андрущенко, Е. Ю.	29
Антипова, Н. А.	31
Антипова, Ю. В.	128
Артамонова, Е. А.	33
Артёмова, Е. Г.	34
Бабичева, Е. В.	36
Березовчук, Л. Н.	37
Бобрик, О. А.	40
Бондаренко, И. Е.	41
Брагинская, Н. А.	14
Брагинский, Д. Ю.	43
Бубеева, С. Б.	43
Бульчёва, А. В.	16
Буччо, Д.	45
Вавилина, Н. Ю.	47
Ван, Ю.	48
Векслер, Ю. С.	49
Виноградова, А. С.	51
Власов, А. А.	52
Власова, Н. О.	54
Войткевич, С. Г.	55
Гаврилова, Л. В.	57
Головлев, А. И.	58
Гордеев, П. Н.	60
Горелик, Я. А.	61
Горячих, В. В.	63
Гульзарова, И. С.	65
Дегтярёва, Н. И.	66
Демченко, А. И.	68
Денисов, А. В.	69
Джавадова, М. Н. кызы	66
Дисенова, Д. М.	71
Дьячкова, М. А.	73
Енукидзе, Н. И.	74
Жабинский, К. А.	29
Жолдошбек Кызы, Г.	76
Заднепровская, Г. В.	77

Заппарова, А. И.	78
Захарбекова, И. С.	79
Захаркина, Н. А.	81
Исаков, А. В.	83
Карпун, Н. А.	84
Кашина, К. В.	86
Килина, Е. И.	87
Ким, А. В.	89
Кириллина, Л. В.	90
Климова, И. В.	92
Ковалевский, Г. В.	93
Коленченко, И. Г.	95
Кондауров, А. В.	190
Корндорф, А. С.	97
Корнелиссе-Сысоева, Е. Л.	99
Коровина, А. Ф.	102
Королевская, Н. В.	103
Кравцова, А. А.	105
Кром, А. Е.	105
Кряжева, И. А.	107
Кузбакова, Г. Ж.	108
Кузнецов, С. В.	110
Куликов, К. А.	112
Купец, Л. А.	114
Лаврова, С. В.	115
Лашенко, С. К.	18
Ли, Ц.	118
Луцкер, П. В.	19
Любимов, Дан. В.	119
Любимов, Дм. В.	120
Максимова, А. Е.	121
Максимова, А. С.	123
Маслова, А. И.	124
Медведева, М. В.	125
Медведева, Ю. П.	126
Мизонова, Е. А.	128
Минаева, В. Е.	129
Моисеева, М. А.	131
Мордзилович, А. А.	132
Москвина, О. О.	133
Мукосей, Б. В.	135

Нагина, Д. А.	137
Надлер, С. В.	138
Народицкая, И.	139
Насонов, Р. А.	141
Насырова, Э. А.	142
Наумов, А. В.	143
Нгуен, К. Х.	144
Некрасова, И. М.	145
Новичкова, И. В.	146
Окунева, Е. Г.	148
Остроумова, Н. В.	149
Отяковский, Д. С.	151
Панкина, Е. В.	152
Панов, А. А.	153
Петрова, Г. В.	155
Пилипенко, Н. В.	22
Петрусева, Н. А.	157
Пешкова, А. А.	158
Подшивалова, С. А.	159
Плотникова, О. М.	161
Попова, А. Ю.	162
Порфирьева, А. Л.	164
Почкаева, В. О.	165
Приданова, Е. В.	167
Пылаева, Л. А.	168
Раку, М. Г.	169
Решетникова, С. В.	171
Розанов, И. В.	153
Романова, А. М.	173
Ромашук, И. М.	174
Рудко, М. В.	176
Рудякова, А. Э.	177
Рыбкова, И. В.	178
Рыжинский, А. С.	180
Саамишвили, Н. Н.	180
Саввина, Л. В.	182
Савенко, С. И.	183
Садоква, В. В.	183
Саков, С. В.	185
Сафонова, А. А.	186
Семкин, И. А.	188

Сиднева, Т. Б.	189
Синельникова, О. В.	191
Слободзян, З. В.	193
Стародубцева, И. И.	194
Стогний, И. С.	196
Сусидко, И. П.	20
Столбова, П. А.	198
Твердовская, Т. И.	199
Твердохлебова, О. В.	202
Трубочкин, Д. В.	24
Туринцева, А. Б.	203
Фарбак А.	205
Федотова, В. Н.	206
Фиденко, Ю. Л.	209
Мазур, А. Е.	210
Филонович, А. Г.	211
Хайрутдинова, Д. Ф.	213
Хакими, Т. В.	214
Хачаянц, А. Г.	215
Холина, А. С.	218
Хонякина, Е. А.	219
Цареградская, Т. В.	26
Чупова, А. Е.	222
Шабшаевич, Е. М.	224
Швец, Е. А.	227
Шинкарева, М. И.	228
Шинкаренко, А. И.	230
Янкус, А. И.	232
Су Юнци	232
Яруллин, А. З.	234

Научное издание

Опера в музыкальном театре: история и современность
Тезисы Шестой Международной научной конференции
11–15 марта 2024 г.

Opera in Musical Theater: History and Present Time
Abstracts Book of the 6th International Conference
March 11–15, 2024

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36